ISBN 85 08 03449 0

A cenografia é um elemento que faz parte do espetáculo. Ela está presente no cinema, no teatro, nos filmes publicitários, nos videoclipes, nas novelas, na ópera, no balé.

Conhecer a cenografia é conhecer melhor as múltiplas linguagens das representações artísticas.

Neste livro, a autora conceitua a cenografia e o lugar teatral, historiando-os a partir do final do século XIX (o Naturalismo) até a Pós-Modernidade.

Anna Mantovani, cenógrafa e mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é professora do Ensino Superior em São Paulo.

Áreas de interesse do volume

- Arquitetura • Artes Plásticas • Comunicações
- Teatro

Outras áreas da série

- Administração • Antropologia • Artes • Ciências
- Civilização • Direito • Economia • Educação
- Enfermagem • Estética • Farmácia • Filosofia
- Geografia • História • Lingüística • Literatura
- Medicina • Odontologia • Política • Psicologia
- Saúde • Sociologia

SÉRIE PRINCÍPIOS

Anna Mantovani

CENOGRAFIA

USE - BIBLIOTECA COR JESU
TOMBO: 80755

editora ática

ISBN 85 08 03449 0

A cenografia é um elemento que faz parte do espetáculo. Ela está presente no cinema, no teatro, nos filmes publicitários, nos videoclipes, nas novelas, na ópera, no balé.

Conhecer a cenografia é conhecer melhor as múltiplas linguagens das representações artísticas.

Neste livro, a autora conceitua a cenografia e o lugar teatral, historiando-os a partir do final do século XIX (o Naturalismo) até a Pós-Modernidade.

Anna Mantovani, cenógrafa e mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é professora do Ensino Superior em São Paulo.

Áreas de interesse do volume

- Arquitetura • Artes Plásticas • Comunicações
- Teatro

Outras áreas da série

- Administração • Antropologia • Artes • Ciências
- Civilização • Direito • Economia • Educação
- Enfermagem • Estética • Farmácia • Filosofia
- Geografia • História • Lingüística • Literatura
- Medicina • Odontologia • Política • Psicologia
- Saúde • Sociologia

SÉRIE PRINCÍPIOS

Anna Mantovani

CENOGRAFIA

USE - BIBLIOTECA COR JESU
TOMBO: 80755

editora ática

CT
Class 792.025
M293c.
l.4
Tombo 80755

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli

Preparação de texto
Sérgio Roberto Torres

Edição de arte (miolo)
Milton Takeda
Divina Rocha Corte

Composição/Diagramação em vídeo
Eliana Aparecida Fernandes Santos
Rosa Hatsue Abe

Capa
Ary Normanha
Antônio Ubirajara Domiencio

ISBN 85 08 03449 0

1989

Todos os direitos reservados

Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. Introdução ____ 5
2. O lugar teatral. A cenografia ____ 7
Grécia. Roma. Idade Média ____ 7
O Renascimento ____ 8
O Barroco ____ 9
Na Inglaterra, o teatro elisabetano ____ 11
Influência do teatro à italiana no Brasil ____ 11
Cenografia hoje ____ 12
O cenógrafo ____ 12
O termo cenografia. Pequeno histórico ____ 13
3. Nascem novas propostas... no fim do século XIX ____ 19
Os Meininger ____ 19
Richard Wagner ____ 21
Antoine e Stanislavsky ____ 22
Paul Fort ____ 25
Lugné-Poe ____ 26
Meyerhold ____ 27
4. No século XX ____ 29
Appia ____ 30
Craig ____ 31
Ballets Russos ____ 33
Futurismo ____ 36
Expressionismo ____ 37
A Vanguarda Russa ____ 39
Bauhaus ____ 41

Gropius. Schlemmer 41
Moholy-Nagy 42
Piscator 44

5. Voltando ao lugar teatral 46

Festspielhaus 49
Peter Behrens 49
Georg Fuchs 50
Jacques Copeau 52
Max Reinhardt 53
Walter Gropius 55
Farkas Molnar 57

6. (A)pós 1945 63

Introdução 63
Artaud 64
Brecht 66
Theo Otto 68
Nos Estados Unidos 69
Jones, Simonson e Bel Geddes 69
O teatro de arena 70
Living Theatre 71
Outros grupos 73
Na Europa 74
Peter Brook 76
Jerzy Grotowski 78
Josef Svoboda 81
Enquanto isso, no Brasil... 82
Santa Rosa 83
O Teatro Brasileiro de Comédia 84
O Teatro de Arena 84
O Teatro Oficina 85
Em cartaz... 88

7. Vocabulário crítico 91

8. Bibliografia comentada 93

1

Introdução

Vamos ao cinema, à ópera, ao balé e ao teatro, ou os assistimos na televisão, além de novelas, filmes publicitários, musicais, videoclipes e *shows*. Em todos encontramos um elemento que sempre faz parte do espetáculo: a cenografia.

Então, um espetáculo é composto por vários elementos organizados e orquestrados de tal forma que o espectador possa apreciá-los no seu conjunto. Podemos dizer que todo e qualquer tipo de espetáculo é o resultado de um trabalho coletivo.

No espetáculo teatral, em geral a equipe é composta por vários profissionais especializados. O encenador ou diretor concebe o espetáculo como um todo (a partir do texto dramático a ser encenado ou de outra proposta sem uso do texto), dirige o trabalho dos atores e coordena todo o grupo. Os atores criam as personagens, atuam. O cenógrafo cria a cenografia, acompanha a execução dos cenários pelos cenotécnicos, pintores ou outros profissionais (como por exemplo os aderecistas, os que fazem os efeitos especiais etc.). O figurinista cria os figurinos e acompanha a sua execução pelas costureiras. O iluminador cria e esquematiza a luz. O programador visual cria o catálogo e o cartaz do espetáculo. O sonoplasta cria o som. O coreógrafo — ou outro profissional especializado em expressão corporal — cria e coordena o movimento dos atores em cena. Existe, ainda, uma equipe administrativa e de produção, responsável pela divulgação, pela compra de materiais e objetos necessários, contratos, pagamentos, enfim, que cuida da parte financeira.

Existem diretores que também são cenógrafos ou criam a iluminação; ou cenógrafos que também fazem figurinos. Há muitos profissionais que atuam em várias áreas ao mesmo tempo. De qualquer forma, o espetáculo é sempre fruto do trabalho coletivo.

A formação de uma equipe de trabalho depende da proposta e objetivos do espetáculo e até do dinheiro de que a produção dispõe. Por isso, não há regras: cada espetáculo é único na sua concepção e resultado. Além disso, no caso de Teatro[*], mesmo depois de pronto o trabalho, cada apresentação é "diferente" da anterior, porque a relação cena/público muda de acordo com este e com a disposição do ator, que, não sendo uma máquina, tem uma maneira de se expressar em cada apresentação.

A cenografia, o figurino, a luz e, de certa forma, o ator são elementos visuais do espetáculo. A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional — o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes.

Não podemos confundir cenografia com decoração. Cenografia é um elemento do espetáculo (teatral, cinematográfico etc.), e decoração é sinônimo de arquitetura de interiores.

Cada um dos espetáculos mencionados — cinema, ópera, balé etc. — é diferente, tem proposta e objetivo diferentes, possui uma linguagem específica. Assim, como elemento desses espetáculos, a cenografia também tem propostas e objetivos adequados a cada espetáculo.

Aqui, vamos tratar especificamente da cenografia no Teatro Dramático.

---

[*] O termo *Teatro* se refere ao universo teatral — desde a dramaturgia até o espetáculo. O termo *teatro* se refere ao edifício teatral.

2

O lugar teatral. A cenografia

histórico

Falamos que a cenografia é uma composição e um espaço tridimensional — o lugar teatral. Chamamos de lugar teatral o lugar onde é apresentado o espetáculo teatral e onde se estabelece a relação cena/público. Usamos o termo lugar teatral em vez de teatro, porque este último significa somente o edifício teatral. Na verdade, o espetáculo pode ser apresentado em qualquer lugar, desde a praça a um lugar alternativo — um galpão, por exemplo —, e não necessariamente em um teatro institucionalizado, que é um lugar fixo na cidade, com uma função sócio-cultural estabelecida, dependendo da época e do país.

O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico — onde atua o ator e acontece a cena. No teatro, o lugar cênico é o palco, que, como edifício, muda de uma época para outra e de um país para outro.

Grécia. Roma. Idade Média

No início, as representações teatrais na Grécia eram ao ar livre, os primeiros teatros foram construídos em madeira e só no século V se passou a construí-los em pedra.

Eram concêntricos e circulares. O Teatro tinha um caráter religioso, e no edifício não havia divisões para o público em classes sociais. A estrutura era: *orkhêstra*, o círculo central onde atuava o coro; *kôilon*, lugar do espectador, um anfiteatro em degrau que envolvia o círculo central; *proskênion*, lugar onde atuavam os atores, situado dentro do círculo central; e a *skené*, uma parede maior que o diâmetro do círculo central, com entradas e saídas para os atores.

O teatro romano era diferente do grego. Era dividido por classe social, onde os melhores lugares eram reservados para uns poucos privilegiados. O Teatro perde o caráter religioso, porque para os romanos significava divertimento. O edifício era concêntrico e circular. Elimina-se o círculo central — que passa a ser um semicírculo —; praticamente se dispensa o coro; e o anfiteatro — lugar do espectador — acompanha este formato hemicíclico. O proscênio se amplia, e o muro correspondente à *skené* envolve todo o edifício. Os teatros eram grandiosos e ricamente decorados: o *Teatro de Marcello* tinha 150 metros de diâmetro e 14 000 lugares.

O teatro grego era um lugar de reunião de uma comunidade, enquanto o teatro romano era um edifício fechado para oferecer diversão a um grande público.

Na Idade Média não se construíram edifícios. O lugar teatral era a praça; o público passeava à frente dos palcos — *mansion*. A representação era um acontecimento na cidade e todos participavam. O Teatro oficial era o religioso, no qual se representavam os Mistérios.

O Renascimento

O edifício teatral, como nós conhecemos até hoje, tem suas raízes nesse período histórico. O caráter religioso vai desaparecendo e o Teatro profano volta a ser apresentado inicialmente nos salões dos palácios dos príncipes, onde eram construídos os palcos e o público era somente a corte. O Teatro passou a ser considerado uma arte erudita e assim foi estudado e analisado a partir do Teatro Greco-Romano. O edifício também foi pensado a partir do modelo greco-romano e era entendido como um lugar de abrigo para um povo ideal, com divisões hierárquicas, onde esse pudesse celebrar seus faustos. Por isso foi pensado com lugares definidos para cada classe social. Entre as propostas teóricas e a construção dos edifícios, se passaram muitos anos.

Um dos primeiros foi o *Teatro Olímpico* (1585) de Vicenza, do arquiteto Andrea di Pietro, o Palladio. No palco, um cenário fixo — ruas e palácios — construído em perspectiva. Na frente, um anfiteatro. É uma construção de transição, com influência tanto da Grécia e de Roma como da Idade Média.

A redescoberta da perspectiva é de extrema importância. Através dela se representa a terceira dimensão em um plano bidimensional. Ao ver um quadro onde foi usada, o espectador tem a ilusão de que esta terceira dimensão existe realmente no plano bidimensional da obra. Ela nos indica como era a relação do homem com o mundo, no Renascimento e nas épocas sucessivas até sua destruição no século XX. Brunelleschi a redescobriu, e Alberti a teorizou (1436). Já nos teatros palacianos era utilizada para os cenários. E alguns destes foram pintados por artistas de renome, como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi. A perspectiva utilizada no Renascimento é central, isto é, com um único ponto de fuga para onde convergem todas as linhas.

O Barroco

No Barroco, o *Teatro Farnese* (1628) de Parma, do arquiteto Giovanni Batista Aleotti, tinha uma estrutura onde ficava determinado o lugar do espectador — enormes escadarias para abrigar um grande número de pessoas (na realidade eram o príncipe, seus hóspedes e a corte). A platéia era livre e parecia uma praça, servia para os torneios.

Nas construções que se sucederam, as escadarias são substituídas por balcões construídos em andares. Concretiza-se então o teatro à italiana, resultado das teorias que surgiram no Renascimento e da necessidade de atender a um público pagante e, portanto, dividi-lo, dependendo de sua classe social. Nesta época o povo, em pé, ocupava a platéia, e os nobres e os ricos ficavam nos balcões.

O edifício teatral vai gradativamente assumindo seu lugar nas cidades e se tornando grandioso e luxuoso. O *Teatro Alla Scala* (1778) de Milão, do arquiteto Giuseppe Piermarini, foi o modelo para esse tipo de edifício teatral que se espalhou pelo mundo ocidental e é usado até hoje, mesmo não correspondendo mais às propostas contemporâneas de encenação.

2.2 X

O teatro à italiana, internamente, tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na platéia; frisas ou camarotes quase ao nível da platéia; balcões e camarotes divididos em andares ou ordens; galerias (a galeria da última ordem é chamada também de galinheiro ou poleiro, e é o lugar onde o ingresso é mais módico). As ante-salas são salões luxuosos, salas de gala, com grandes escadarias. O espetáculo inicia nessas ante-salas, com os espectadores desfilando até ocuparem seus lugares segundo uma hierarquização social. O palco tem medidas mínimas para espetáculos de grande porte, como a ópera. O palco que é visto pelo espectador tem as mesmas medidas embaixo, em cima e nas laterais, como se existissem cinco palcos, em que um é visível e quatro não. Ele é feito assim para permitir a utilização das máquinas cênicas e para a mudança rápida de cenários, que podem subir, descer, ou entrar pelas laterais. O palco é uma caixa mágica. A *Ópera* (1875) de Paris, do arquiteto Charles Garnier, é um bom exemplo do teatro à italiana no ápice de sua glória.

No teatro à itàliana há a separação entre: palco (lugar cênico) e platéia (lugar do espectador). A representação na caixa ótica — o palco — fica distante do público como se fosse uma janela aberta para um "outro mundo".

Na Inglaterra, o teatro elisabetano

Até a construção dos primeiros edifícios teatrais, os espetáculos eram apresentados nos salões dos palácios ou em lugares abertos, como as praças e os pátios. Em 1576 foi construído o *The Theatre*. O ator James Burbage, seu idealizador, o desenhou sob influência dos lugares abertos: os pátios das tavernas. Era um edifício "público", onde se pagava o ingresso. Outros apareceram posteriormente. O mais famoso é o *Globe*, em forma circular. Podia abrigar de 1 600 a 2 300 espectadores.

A planta desses teatros podia ser quadrada, circular ou octogonal. O edifício era recoberto por um telhado de palha deixando a parte central aberta. Internamente havia o palco, de forma retangular ou trapezóide; tinha 7 a 10 metros de profundidade e ocupava boa parte da platéia. Atrás dele, complementando-o, havia uma construção que terminava com uma pequena torre onde era colocada a bandeira com o emblema do teatro. As galerias envolviam a platéia e o palco. Eram dispostas em três andares para o público mais abastado, que, dependendo de o quanto podia pagar, ocupava *os quartos dos senhores* ou alugava um assento e ocupava mesmo o palco. O resto da platéia era ocupado pelo povo em pé. A estrutura arquitetônica do edifício permitia a ocupação do espaço na altura, largura, comprimento e profundidade, e é nessas três dimensões que se dava a relação público/cena. William Shakespeare viveu e apresentou os seus dramas nessa época. Todos os teatros foram fechados em 1642 por decreto do governo, que considerava o Teatro uma arte imoral. Os edifícios foram todos demolidos.

2.3 Influência do teatro à italiana no Brasil

No Brasil temos vários exemplos de teatros à italiana, como o *Municipal* do Rio de Janeiro ou o *Municipal* de

São Paulo — e em todas as capitais do país. Todos são grandiosos e luxuosos. O público, ao ingressar, encontrará belas escadarias e salões antes da platéia — a parte reservada ao público. Esta é dividida em poltronas, frisas, camarotes, balcões, galerias numeradas e gerais. A platéia é, como vimos, em forma de ferradura. À frente dela encontramos o conjunto composto pelos camarins e outras dependências para atores e técnicos, além do palco. Este é composto pelas coxias ou bastidores, a boca de cena, o proscênio, o urdimento e o porão. Uma vez sentado, o espectador verá a boca de cena fechada por uma cortina — o pano de boca —, que ao abrir-se deixará à mostra os cenários emoldurados pelas bambolinas e reguladores.

Quase todos os teatros no Brasil derivam desta forma simplificada, isto é, de cena frontal e platéia.

Fim

Cenografia hoje

Cenografia hoje é um ato criativo — aliado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas — que tem *a priori* a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público. O cenário, como produto deste ato criativo, tem que traduzir esta intenção e, portanto, só pode ser analisado dentro do contexto específico da montagem teatral encenada.

Em outras palavras, criar e projetar um cenário significa fazer cenografia. Assim qualquer proposta, sendo adequada à concepção do espetáculo, pode ser um cenário. A qualidade deste está tanto em ser perfeitamente integrado à proposta central da encenação quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos.

O cenógrafo

O cenógrafo é o profissional que adquiriu conhecimentos que lhe permitem criar a cenografia. Ele conhece teorias e técnicas específicas, como por exemplo história da arte e do espetáculo, desenho, pintura, escultura, modelagem, composição e cenotécnica, entre outros. Ele se expressa através de uma linguagem visual, e encena plasticamente um texto dramático ou outra proposta de espetáculo. Uma vez convidado a fazer parte de uma equipe, o cenógrafo deve entrar em contato com os outros profissionais, se inteirar do trabalho. Passará depois a estudar e analisar a proposta ou texto dramático, para iniciar uma pesquisa antes de criar a cenografia. Esboçará e desenhará a sua proposta até a execução da maquete, que será apresentada ao grupo e, se aprovada, iniciará a fase propriamente dita de execução dos cenários. Essa fase, dependendo do que sejam os cenários, necessita de outros profissionais para ser executada. Este processo de trabalho é genérico, pois cada profissional e equipe estabelece o seu. Lembramos que os cenários são habitados por atores e constituem um dos elementos do espetáculo. Assim sendo, têm que ser adequados a ele, e não podem sobressair aos outros elementos.

Definimos a cenografia e apontamos o que é o processo de trabalho do cenógrafo hoje. Então não foi sempre assim?

O termo cenografia. Pequeno histórico

O termo cenografia (*skenographie*, que é composto de *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir) se encontra nos textos gregos — *A poética*, de Aristóteles, por exemplo. Servia para designar certos embelezamentos da *skené*. Posteriormente é encontrado nos textos em latim (*De architectura*, de Vitruvio): *scenographia*. Era usado provavelmente para definir no desenho uma noção de profundidade. No Renascimento os textos de Vitruvio foram traduzidos, e o termo cenografia passou a ser usado para designar os traços em perspectiva e notadamente os traços em perspectiva do cenário no espetáculo teatral.

A cenografia existe desde que existe o espetáculo teatral na Grécia Antiga, mas em cada época teve um significado diferente, dependendo da proposta do espetáculo teatral. O Teatro é, como toda arte, intimamente relacionado com o meio social onde surge, e será definido conforme o pensamento de cada época. Assim, o Teatro e a cenografia da Grécia Antiga são diferentes dos de Roma, da Idade Média, do Renascimento e do Barroco.

O cenário da Antigüidade era fixo, tinha poucos elementos e servia de ornamentação para a cena. Na Idade Média, adquire um caráter místico e religioso, como o próprio Teatro: representava um lugar — o céu, a terra, o inferno — onde o ator ia atuar. O espetáculo nesse período foi apresentado primeiro nas igrejas e posteriormente nas praças.

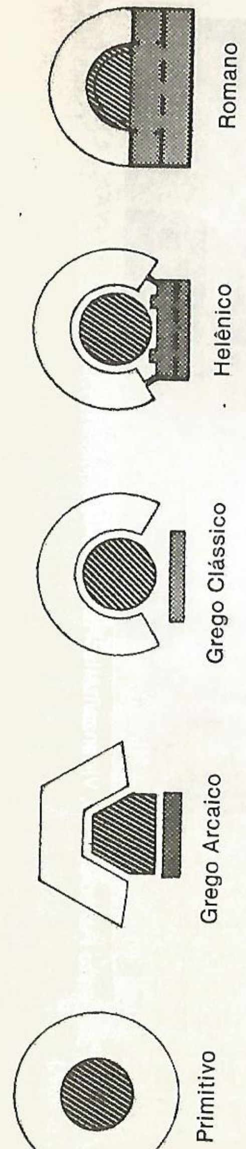
O Renascimento na Itália trouxe os cenários construídos em três dimensões. Eram pintados utilizando-se a técnica da perspectiva central e recriavam paisagens urbanas ou campestres, acompanhando o tipo de encenação (tragédia, comédia ou sátira).

Na Inglaterra o Renascimento trouxe a cena elisabetana, onde o cenário construído é permanente, e nele podem ser acrescidos alguns elementos cênicos adequados à encenação.

No Barroco a perspectiva usada é a oblíqua, os cenários construídos em três dimensões, como no Renascimento, são extremamente ricos em detalhes grandiosos. O palco passou a ser uma caixa de mágica e de truques. Deixar o público maravilhado era a principal função da cenografia.

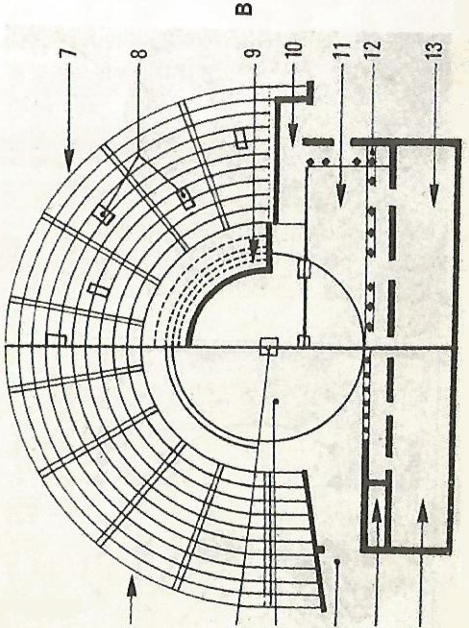
A Revolução Francesa muda o contexto social, e conseqüentemente o artista e sua obra. Outras mudanças foram provocadas pela Revolução Industrial. O aparecimento da locomotiva e da velocidade muda o olhar. A fotografia altera o panorama artístico. O sistema de fábrica muda o comportamento e forma uma nova classe social: o proletariado. A luz artificial altera o tempo do cotidiano e também muda o olhar. A partir da metade do século XIX a filosofia positivista de Comte e Spencer propicia o aparecimento do Naturalismo, e neste movimento a concepção da cenografia também muda.

A

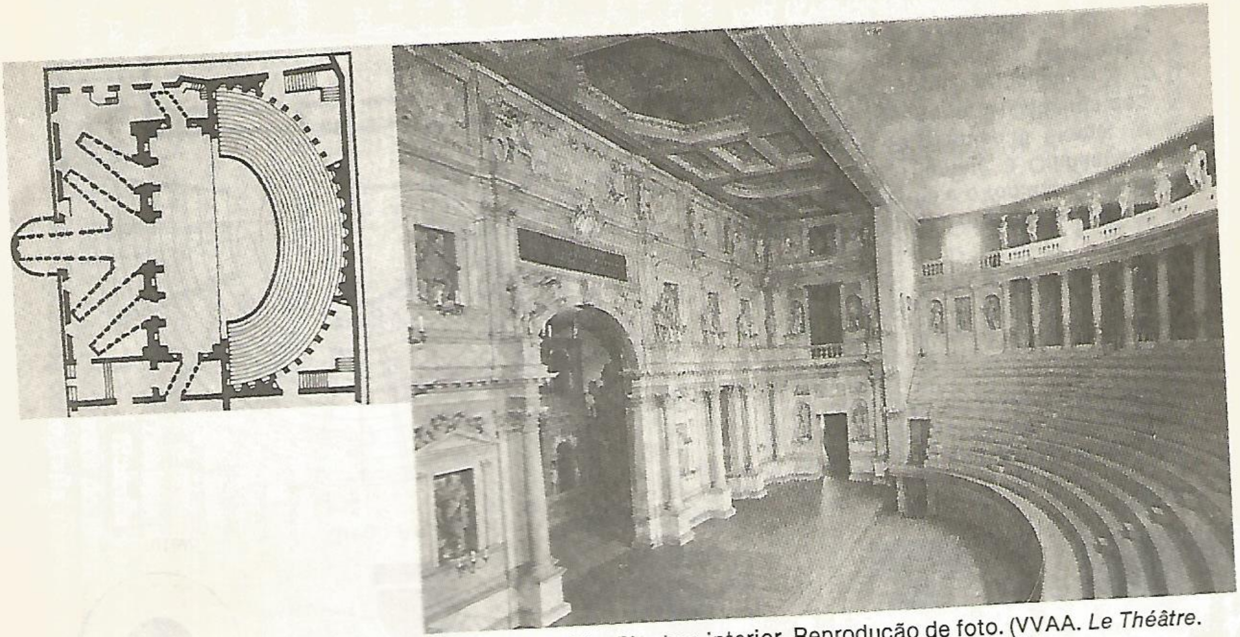


A — Evolução do lugar teatral antigo das origens à época romana. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. s/1, Bordas, 1980, p. 12.)

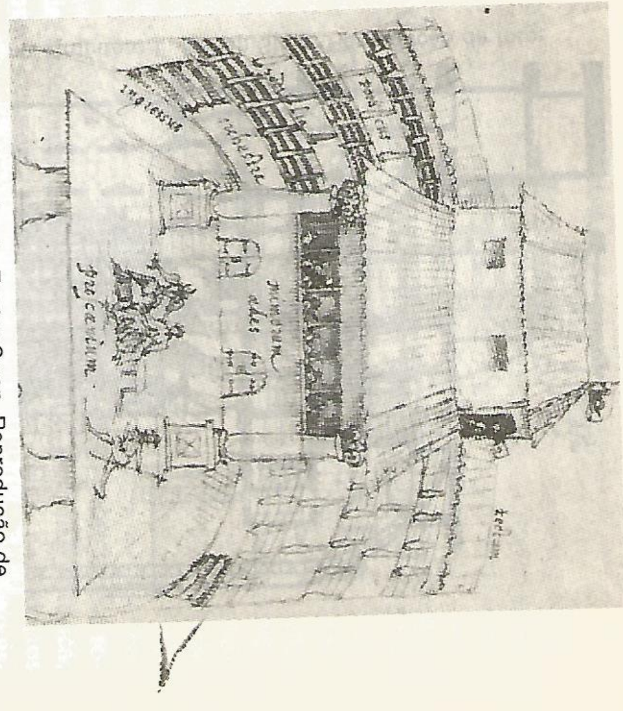
B



B — Esquema comparativo entre o teatro grego (à esquerda) e o romano (à direita). 1. Theatron; 2. Thumelê; 3. Orkhêstra; 4. Parodos; 5. Proskênion; 6. Skené; 7. Cavea; 8. Vomitoria; 9. Cadeiras de honra; 10. Vomitorium principal; 11. Proscenium (Pulpitum); 12. Frons Scenae; 13. Scena. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 12.)

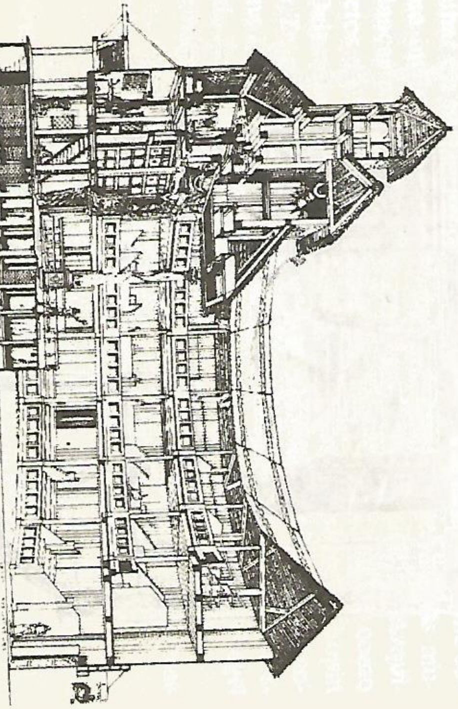


Teatro Olímpico, arquiteto Palladio, 1585, Vicenza/Itália. Planta e interior. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 197.)

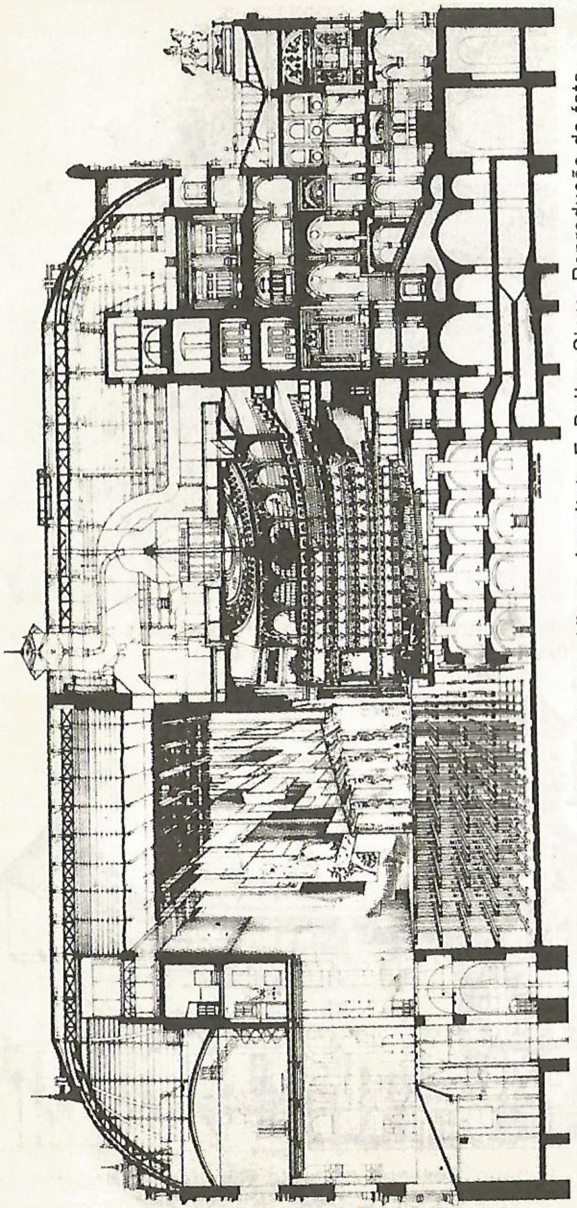


ingressus
orchestra
porticus
mimorum aedes
proscænium
tectum

Desenho do interior do *Teatro Swan*. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 45.)



Teatro elisabetano. Desenho em corte. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 196.)



Exemplo do teatro à italiana no seu maior esplendor. Viena. Arquiteto E. Bolten Stern. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 198.)

3

Nascem novas propostas... no fim do século XIX

O século XIX, o século das revoluções. Mudanças sociais, aceleramento do tempo cotidiano, pesquisa histórica, a busca constante do novo, a ruptura com o passado, os descobrimentos científicos, o papel da mulher, Anarquismo, Socialismo, Marxismo, o homem muda a forma de olhar e a sua relação com o mundo. O artista se assume como intelectual, as propostas artísticas traduzem essas mudanças e se inovam. Romantismo e Naturalismo, os Arquitetos do Ferro, os Neos e o Art Nouveau. Pintores como Delacroix, Corot e Courbet; músicos como Liszt, Chopin e Tchaikovski; e óperas de Verdi e Wagner. Escritores como Dickens, Edgard A. Poe, Vitor Hugo, Balzac, Dostoievski, J. M. Sand. Sem contar os filósofos Kant, Marx, Hegel e Nietzsche. Todos vivem este século de mudanças.

O Teatro não fica alheio a todo este fervilhar, e também se questiona. Nascem novas propostas.

Os Meininger

O estudo da história da arte e dos estilos arquitetônicos marca o século XIX, e esta atitude influencia também o Teatro. O duque Georg II von Meininger (1826-1914) reúne um grupo dirigido por Ludwig Chronegk (1837-1891) para encenar peças sob esta ótica: a busca da realidade histórica, uma atitude desconhecida até então. Inaugura assim a pesquisa como atitude obrigatória ao se encenar um texto dramático. Em cada montagem o cenógrafo buscava uma reprodução fiel da época e dos costumes, que tivesse realismo tanto nos detalhes como no conjunto. O grupo seguia uma disciplina rígida de trabalho; ninguém tinha mais importância do que o outro; combateu-se o vedetismo tão em voga na época. O diretor coordenava o grupo, numa atitude que corresponde à atual. A cenografia deixa de ser um mero elemento decorativo, de apoio aos atores, para fazer parte do conjunto do espetáculo: assim, muda a relação entre cenários e atores. A cenografia organiza o lugar cênico, não é autônoma e independente, mas parte do todo, integrando-se, sendo vivenciada pelos atores, que deverão utilizá-la e explorá-la como um recurso para a atuação.

Essa busca de unidade é uma atitude totalmente nova no século XIX. Os cenários formam um espaço verdadeiro para a atuação. Esses agora têm que respeitar as proporções reais. Antes, havia o contraste entre os cenários pintados e o corpo do ator movimentando-se à frente deles. Até o advento da luz artificial, o ator declamava praticamente no proscênio, para poder ser visto, e os cenários atrás não chamavam muita atenção. Com a chegada da luz elétrica, a possibilidade de iluminar a cena faz com que se perceba nitidamente o contraste entre os telões pintados e a tridimensionalidade do corpo do ator. Agora, o ator pode ser visto até no fundo do palco.

A influência dos Meininger foi grande. Antoine, Stanislavsky, assim como Wagner, Appia, Craig e Reinhardt conhecem seus princípios e os desenvolvem. Quais foram estes princípios? A busca de uma unidade na concepção de cada cena e do espetáculo. Cada elemento tem que ser pensado e estar interligado ao outro. O cenário é subordinado à ação e ao texto dramático; existe uma relação dinâmica do ator com o cenário: o ator se movimenta em cena, isto é, no cenário.

Richard Wagner

O advento da luz artificial favorece o escurecimento da platéia. Antes disso, a sala ficava iluminada, teria sido muito difícil apagar as velas que eram acesas antes da entrada do público. Já a iluminação a gás permitia a variação da intensidade da luz, bem como a possibilidade de o palco ter maior luminosidade. Isto favoreceu a concepção da ópera de Richard Wagner como espetáculo total. O *Festspielhaus* (1876) de Bayreuth foi uma renovação na arquitetura teatral criada em função da concepção wagneriana. Quais são as inovações? A platéia é um grande anfiteatro em forma de trapézio, são eliminados balcões, galerias etc. Ela é escurecida para que a atenção do público seja direcionada totalmente para o palco. A orquestra é retirada do palco, e se cria o vão para a orquestra entre ele e a platéia, abaixo e à frente do proscênio. A distância entre o palco e a platéia é aumentada. E com tudo isso o caráter ilusionista do espetáculo é acentuado. A proposta é que se estabeleça uma relação mágica entre público e cena, que foi chamada de Golfo Místico ou Abismo Místico. Uma vez com a atenção direcionada só para o palco, o público é envolvido com o que está acontecendo: a ação e a atuação dos atores, a música, os cenários e especialmente a cor. Muda então o comportamento do espectador: antes, ir ao teatro significava, mais que nada, um encontro social. Agora, este encontro ficou em segundo plano; em primeiro ficou o "ver" o espetáculo.

Por outro lado, com a iluminação da cena o público percebia também o que havia de errado. Nessa época os cenógrafos eram cenógrafos-pintores, os telões e os panos de fundo pintados compunham os elementos dos cenários, e isso contrastava com o ator e a sua movimentação em cena. Os cenários eram ricos, anedóticos — porque não se baseavam em uma pesquisa histórica — e ilusionistas — porque o público era levado a ver algo que parecia verdadeiro mas não era.

Wagner influenciou o Teatro com suas teorias e inovações, como a do lugar teatral — e nele, por exemplo, o vão da orquestra, que passou a fazer parte de todos os teatros à italiana.

Antoine e Stanislavsky

Por volta da metade do século XIX, com influências do pensamento positivista e do contexto social, o Naturalismo surge e se manifesta em todas as linguagens artísticas. O Positivismo prega a crença no progresso e no cientificismo. O seu lema é "Ordem e Progresso", e naquela época favoreceu a atitude dos artistas de transpor os métodos e o espírito científico para os seus trabalhos. Émile Zola disse que a "Arte é conhecimento". O artista terá que absorver e analisar a realidade, e sua obra deverá mostrar esta atitude. Todos os assuntos são importantes, pois todos fazem parte da realidade, e melhor será quem souber captá-la e analisá-la. Retratar objetivamente, descrever exatamente os fatos, a obra como uma "fatia" da vida, estes são os objetivos dos artistas do Naturalismo. No Teatro estes objetivos chegaram mais lentamente. A sociedade tinha mudado, e se, como disse o próprio Zola, para cada época há um Teatro que corresponde às suas necessidades, o espírito experimental e científico passa a influenciar a dramaturgia e posteriormente o espetáculo.

André Antoine funda em 1887 o *Théâtre-Libre*, que funcionará até 1896. Durante esses nove anos são apresentados 124 trabalhos de autores novos. Antoine (1858-1943) foi ator, diretor teatral e cinematográfico.

Ligado ao Naturalismo, Antoine colocou em prática seus princípios e objetivos em várias montagens no Théâtre-Libre. Muitos foram os cenógrafos que trabalharam com ele: Ménessier, Cornil, Jusseaume, Bertin, Ponsin. A função dos cenários não é representar, mas ser um ambiente onde nascem, vivem e morrem as personagens. Há uma relação precisa entre ator e cenário, e os cenários não são um lugar, mas ambientes. Como a vida do homem é condicionada ao ambiente em que vive, assim o serão as personagens aos cenários. Elas serão influenciadas por eles em todas as suas características, comportamentos, caráter e hábitos. O cenário passa a ter uma utilidade precisa e se torna indispensável ao espetáculo. Assim sendo, cada peça tem que ter o seu cenário específico. O processo de criação da cenografia compreende uma profunda preparação e observação, que vai da pesquisa arqueológica à histórica e social.

Não só Antoine teve estas atitudes; Stanislavsky, com o cenógrafo Simov, chegaram mais longe. Buscavam nas pesquisas captar o "estado de alma" para ser extremamente fiéis. Quando montaram *A ralé*, de Gorki, em 1903, como este texto dramático retrata a vida dos mendigos, patifes e miseráveis, vão visitar o mercado de Khitrov, os abrigos noturnos, conversam com estas pessoas, descobrem como vivem, vêem a miséria e a exploração. Como os pesquisadores científicos, que analisam através do microscópio, os artistas analisam e se possível vivem a realidade que querem transpor para suas obras.

A atitude de pesquisar iniciada por Meininger é ampliada e aprofundada. Penetra-se nos ambientes, leva-se às últimas conseqüências os detalhes para mostrar a realidade; a preocupação é ser-se exato e autêntico. Famosas são as montagens de Antoine, como *Les bouchers*, onde os cenários eram um açougue com pedaços de carne sangrando. A proposta é ser tudo e todos os detalhes verdadeiros: o cenário não representa, ele é o ambiente. Os telões pintados são abolidos. A luz elétrica contribui, e a iluminação passa a ser um dos elementos do espetáculo. Antoine dizia que a luz era a alma da encenação, acentuando a atmosfera, dando vida ao espetáculo. O mesmo valor foi dado à iluminação por Stanislavsky e Simov, que procuravam imprimir ao espetáculo um tom natural.

Cabe a estes dois diretores, Antoine e Stanislavsky, a descoberta e a utilização de sons integrados ao conjunto dos elementos do espetáculo. Os atores deviam representar de uma forma tão natural como se não existisse o público, sem nunca se dirigir a ele, e o público devia assistir como se olhasse através de um buraco de fechadura. Para isso se convencionou que na boca de cena passaria a existir uma quarta parede invisível e opaca, para os atores e para o público. Há uma separação radical entre cena e público. A caixa ótica é um espaço cúbico, fechado e independente, uma janela para uma realidade que pretende ser a verdade.

Os questionamentos surgem, a crítica se manifesta contrária a este excesso de verdade em cena. Aponta que Teatro é Teatro e vida é vida, e que o Naturalismo confunde obra de arte com virtuosismo. Não existe uma verdade ou uma realidade, elas são múltiplas e variadas. O público é levado a verificar se a reprodução é exata: ele apenas observa, não é levado a imaginar. Outro problema levantado é o da impossibilidade de usar estes princípios para todas as formas dramáticas. Eles servem só para os textos que são naturalistas.

Mesmo assim o Naturalismo deixou contribuições importantes para a história do espetáculo e da cenografia. A necessidade de uma equipe de trabalho afinada, o papel do encenador como criador do espetáculo, a homogeneidade e a interligação de todos os elementos. Para que isso aconteça, o cenógrafo deve participar da equipe e, principalmente, deve haver um entendimento e uma colaboração mútua entre cenógrafo e diretor.

Os que contribuíram para a renovação do Teatro e da cenografia partem da negação do Naturalismo, mas não se esquecem do que ele deixou como contribuição na história do Teatro.

Paul Fort

A época moderna inicia no século XIX e se prolonga até a II Guerra Mundial: nela todas as linguagens artísticas possuem características comuns, todas pertencem à Modernidade. A aceleração do tempo faz com que, ao contrário de antes, os movimentos tenham uma duração curta e encerrem neles mesmos a sua crítica. Isto quer dizer que se autodestroem e ao mesmo tempo propiciam o aparecimento de um novo movimento. Esse novo movimento critica o anterior e se instaura como novo. Este ao mesmo tempo é crítico de si mesmo, tem vida breve e será substituído por outro. E assim por diante. Este romper constante também é uma característica da Modernidade, como o é a busca da perfeição, que, como é impossível, estará sempre no futuro. A crença no futuro é uma característica do homem moderno.

O Impressionismo tem seu ápice na exposição de 1874, no estúdio do fotógrafo Nadar; a segunda exposição foi em 1877, a última em 1886. Em 1884 acontece a ruptura com o Neo-Impressionismo. Por outro lado, o Simbolismo surge em antítese ao Neo-Impressionismo e como superação do Impressionismo. Mallarmé é o representante na poesia, e, entre outros, Gustave Moreau na pintura. A busca da realidade além do visível, a fantasia como fonte para revelar esta realidade, estas são as características gerais do Simbolismo, que terá também no Teatro seus representantes.

Antoine funda o *Théâtre-Libre* em 1887, e em 1890, numa reação ao Naturalismo, Paul Fort funda em Paris o *Théâtre d'Art*: o Simbolismo chega aos palcos. Rompe e critica o Naturalismo, nega os cenários que reproduzem uma "fatia" da realidade e propõe cenários que sugiram e evoquem, que despertem a imaginação do espectador. O espetáculo simbolista dá primazia à palavra, e afirma que esta cria a cenografia. Então os cenários serão um fundo pictórico e, como escreveu Pierre Quillard — autor da peça simbolista *La fille aux mains coupées* — na *Revue d'Art Dramatique* de 1º de maio de 1891, no texto intitulado "Da inutilidade absoluta da encenação exata":

> O *décor* deve ser uma pura fração ornamental que complete a ilusão através de analogias e linhas com o drama. À maioria das vezes será suficiente um fundo e algumas cortinas móveis para dar a impressão de o infinito multiplicar-se do tempo e do lugar. Assim, os cenários deverão ser simples e deverão ser completados pela imaginação do espectador.

A proposta do Teatro Simbolista é de ser um Teatro mental, colocando-se contra o Teatro comercial ou aquele que é só uma diversão para o público. Para poder ter uma equivalência no cenário, são buscados pintores para executá-lo. O cenário, de produto artesanal, passa a produto artístico. Artistas como Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard criaram um *décor* artístico para os espetáculos simbolistas. A cenografia simbolista enfatiza a cor como linguagem simbólica, a imaginação e a emoção, e nega a reprodução fotográfica. Não descreve; é uma evocação imprecisa com a função de ser um fator emocional que levará o público a uma receptividade máxima. O Teatro Simbolista, por seu hermetismo, foi um Teatro de elite, e dentro da cenografia inaugura uma corrente que passará a utilizar-se da pintura como elemento do espetáculo.

Lugné-Poe

Lugné-Poe (1869-1940) se encontra nesta corrente, e os espetáculos apresentados no *Théâtre d'Oeuvre*, desde sua inauguração em 1893 em Paris, tem cenógrafos-pintores como Bonnard, Denis, Munch, Sérusier, Toulouse-Lautrec e Vuillard, um de seus fundadores junto com Lugné-Poe. Convivendo com os Nabis, Lugné-Poe verifica que a evolução cenográfica depende das artes plásticas. Condena todo e qualquer exagero e diz que os cenários têm a função de sugerir e traduzir a atmosfera do espetáculo.

A montagem de *Pelléas e Mélisande* em 1893, de Maurice Maeterlinck, poeta e dramaturgo belga, foi um marco na história do Teatro. A ação do texto se desenrolava em dezenove quadros; os cenários eram dois, que, sem móveis e acessórios, foram baseados apenas na cor, em tons que traduziam o mistério e a melancolia do texto dramático: azuis, laranjas, verdes; a luz acentuava o caráter e a atmosfera da peça. Cenografia como ato criativo, cenários concebidos como uma composição cromática. O cenógrafo como artista cria e se liberta das rubricas do dramaturgo, isto é, não faz mais o que este manda e indica no seu texto. Em 1896, o D'Oeuvre apresenta *Ubu-Rei* de Alfred Jarry (1873-1907, precursor de Artaud). Os cenógrafos são os pintores Sérusier e Bonnard, assistidos por Vuillard, Toulouse-Lautrec e Ranson. Um cenário único que tem a função de traduzir visualmente a farsa. O ator criará o resto através de sua ação, movimento e atuação.

Meyerhold

Stanislavsky passou a questionar o Naturalismo, e especialmente o fez Meyerhold (1874-1942), ator e diretor russo, no *Teatro Studio*. Este rompe com esse movimento e propõe, a partir de 1905, uma modernização na encenação correspondente às necessidades do público e à dramaturgia da época. A função dos cenários é indicar ao espectador uma direção para sua imaginação. Meyerhold substitui o universo cênico realista por um jogo de planos; tentará reduzir a cena às duas dimensões de um quadro. Os pintores que trabalham com ele buscam a estilização, a simplificação, a busca do essencial. O cenário não deverá chamar a atenção do espectador em detrimento da atuação dos atores.

No texto “As técnicas e a história”, de 1907, Meyerhold escreve:

> O corpo do homem e os acessórios — mesas, cadeiras, camas, armários — têm três dimensões. Portanto o Teatro, onde o ator é objeto principal, precisa recorrer ao trabalho das artes plásticas e não da pintura. Para o ator, a base é a arte da escultura.

Com isso, sem abolir os cenários, dará prioridade aos movimentos plásticos do ator. Tentou também estabelecer uma nova relação sala/cena, onde o cenógrafo tinha a função de aproximar o ator do público.

Lembramos que a importância de Meyerhold não fica só no seu desempenho como encenador; foi pedagogo e teórico, e inova o trabalho do ator através da teoria da “biomecânica”, que se opõe ao que propunha Stanislavsky. Depois da Revolução de Outubro, participa do Teatro de Agitprop. Desapareceu misteriosamente em 1938, ou, segundo alguns historiadores, foi preso e fuzilado em 1940, depois de ter sido uma personalidade no panorama teatral russo. Foi o principal encenador da dramaturgia de Maiakovski, como veremos, onde se utiliza das propostas da Vanguarda Russa para realizar o cenário.

4

No século XX

O fim do século XIX e início do século XX corresponde à Belle Époque. A Exposição Universal de 1889 consagra o Art Nouveau. A crença no progresso exalta a máquina, o carro, o avião, o telefone.

A fotografia se aperfeiçoa e é considerada uma linguagem artística. Os meios de comunicação, como o cartaz, passam a fazer parte do cotidiano. A imprensa se torna uma potência e o cinema, uma indústria que modificará o comportamento das pessoas.

A ciência se desenvolve rapidamente. Einstein revoluciona o pensamento com a Teoria da Relatividade. Freud abre caminho para o conhecimento do ser humano com seus estudos. Tudo contribui para que o homem mude a sua visão de mundo e a forma de inserir-se nele.

Nas artes plásticas, os ismos se sucedem: o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo. A destruição da perspectiva indica uma nova concepção do espaço pictórico, a cor é exaltada, a máquina também. O homem não vê mais o mundo da mesma forma, e as Vanguardas mostram este novo olhar.

Surge o desenho industrial na Werkbund, na Alemanha, e com ele a análise do objeto em relação à sua função e à fabricação em série. Continua uma discussão iniciada por William Morris, na metade do século XIX: quantidade *versus* qualidade.

A dramaturgia e o espetáculo também inovam. Tudo é questionado, do grupo teatral ao ator, da dramaturgia à função de cada elemento e cada profissional em uma montagem teatral.

Appia

Adolphe Appia (1862-1928), diretor, cenógrafo e teórico suíço, escreveu textos sobre a obra e a teoria de Wagner: *A encenação do drama wagneriano* (1895) e *A música e a encenação* (1899). Em 1921 foi publicada *A obra de arte viva*.

A reflexão de Appia parte da análise da obra de Wagner em relação à situação teatral da época. As mudanças que ele propõe não se limitam à cenografia, mas abrangem todos os elementos que compõem um espetáculo teatral. Estuda a relação entre esses elementos e concebe um espetáculo como um conjunto harmônico onde o ator está em destaque. Exatamente por considerar o ator como volume em movimento, ele vê a necessidade de considerar o espaço cênico como um "espaço vivo" a ser trabalhado segundo a verticalidade, a horizontalidade — o chão — e a profundidade onde o ator se movimenta. Não podemos esquecer que Wagner introduz o ritmo na direção teatral. O próximo passo cabe a Appia: a análise do movimento como elemento do espetáculo.

Os Jogos Olímpicos renasceram em 1896 e com eles a revalorização do corpo humano. Loïe Fuller e Isadora Duncan renovam a dança. Rodin e Medardo Rosso revalorizam a escultura. Appia considera o corpo do ator como meio de expressão. Se o corpo humano é um volume se movimentando no espaço cênico, este é concebido como uma composição plástica de volumes dispostos de tal forma que enfatizem o ator e não atrapalhem a sua movimentação. A iluminação também teve um papel importante, e Appia definiu a sua função no espetáculo: o espaço/luz tem uma função psicológica, é a "alma" das personagens transportada ao nível visual. Assim a luz passa a ser um elemento indispensável na encenação.

Appia deixou inúmeros croquis de suas propostas cenográficas. Neles vemos como ele abominava elementos decorativos inúteis. Usa praticáveis, organizando e compondo o espaço horizontal — o chão — e ao mesmo tempo estabelecendo planos na vertical, através do uso de cortinas. Em muitos trabalhos utiliza escadas, criando planos em alturas. Luz e sombra completam a composição. A beleza do seu trabalho está na simplicidade dos elementos plásticos pensada em função da encenação.

Encontramos a influência de Appia até hoje, como por exemplo em Svoboda. Preocupado com o Teatro, questiona o teatro à italiana como arquitetura teatral adequada aos tempos modernos e preconiza um lugar teatral condizente com uma nova dramaturgia, um lugar leve e transformável para permitir uma nova relação cena/público. Hoje estes lugares teatrais já existem.

Craig

Edward Gordon Craig (1872-1966) nasceu na Inglaterra. Ator, diretor, cenógrafo, teórico e principalmente artista plástico, deixou inúmeros textos onde expõe seu pensamento e suas reflexões. São documentos importantes seus desenhos, maquetes, fotos de maquetes e gravuras, onde podemos captar suas propostas cenográficas, como concebia a encenação e seus sonhos ou idealizações. Como admirador de William Blake, dos pré-rafaelistas e dos simbolistas, Craig não poderia aceitar o Naturalismo. Ao contrário, o desqualifica como uma mera reprodução; portanto não é arte. Preocupado com a situação do Teatro da sua época, como Appia, queria que este voltasse a ter dignidade e se tornasse uma linguagem artística, autônoma e original.

Em 1905, em *L'art du Théâtre*, define assim a arte teatral:

> A arte do Teatro não é nem o jogo dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é formada dos elementos que a compõem: do gesto, que é a alma do jogo; das palavras, que são o corpo da peça; das linhas e das cores, que são a existência mesma do cenário; do ritmo, que é a essência da dança.

Então, ao contrário de Appia, não privilegia nenhum elemento, mas valoriza a unidade do espetáculo. Teatro não é a dramaturgia, que ele considera obra literária, mas o espetáculo. Espetáculo entendido como rito "religioso" — obra de arte absoluta — a ser assistido de longe pelo espectador. Propondo a autonomia da linguagem teatral — não a considera como a união das artes —, estabelece e trabalha com os elementos próprios do espetáculo. Segundo Craig, esses elementos são as palavras, os gestos, as linhas, as cores, o movimento, além dos materiais como madeira, tecido, os figurinos, a luz artificial, os atores, os técnicos etc. A unidade do espetáculo é dada pelo diretor, que, como criador, deverá também conceber os cenários, a luz, o figurino; enfim, cuidar da encenação. A busca da unidade e da perfeição faz com que Craig não delegue funções a mais pessoas, mas concentre em uma só a concepção total do espetáculo.

Propondo uma mudança total, a cenografia não poderia deixar de ser nova também. Priorizando a verticalidade, chega a criar os *screens*, painéis móveis colocados em sentido vertical onde a cor seria simbólica, e traduziria a atmosfera da cena. Por exemplo, na montagem de *Hamlet* de Shakespeare, no *Teatro de Arte* de Moscou, dirigido por Stanislavsky, foram usados painéis dourados simbolizando a riqueza da corte e painéis cinza representando a tristeza da alma de Hamlet. Não usava nenhum elemento que descrevesse a cena. Gostava de usar materiais pela sua textura e densidade.

Considerando a arte teatral essencialmente visual, tinha que atingir os sentidos do espectador, especialmente a visão e, através dela a imaginação. Nem por isso gostava de cenários que chamassem demais a atenção do público; simplicidade e estilização foram a base dos seus trabalhos. A cor deveria atingir a sensibilidade do espectador para que ele penetrasse no significado da peça. A luz é um elemento belo e revela ao espectador uma realidade espiritual.

Priorizando a verticalidade, criou cenografia para revelar o Universo. O Teatro, para ser arte, tem que ser uma revelação, tem que ser belo, isto é, simples, de uma beleza absoluta. Tem que usar símbolos, buscar uma unidade e dar primazia aos elementos visuais.

Ballets Russos

Os Ballets Russos são um marco na dança, nas artes plásticas e no Teatro. Serge de Diaghilev (1872-1929), seu empresário, os levará para Paris em 1909, onde terão um enorme sucesso e voltarão a apresentar-se anualmente. A atividade dos Ballets vai até 1929.

Diaghilev, em 1906 e 1908, organiza no Salão de Outono exposições de arte russa; já havia realizado na Rússia uma exposição de arte européia com grande repercussão. Amante da música, passa a se interessar pelo balé.

Os coreógrafos e bailarinos Fokine e Nijinsky revolucionaram a dança. *Scheherazade*, música de Rimsky-Korsakov; *Petrushka*, música de Stravinsky; *L'après-midi d'un faune*, música de Debussy, foram os espetáculos apresentados em Paris antes da I Guerra Mundial. Os cenógrafos Bakst, Golovine e Benois, e posteriormente Goncharova e Larionov, são pintores russos. A pintura está em cena novamente. Contra o Naturalismo, os cenários buscavam inspiração não na imitação do real, mas na imaginação.

Não podemos esquecer que conceber os cenários para um espetáculo de dança é diferente de concebê-los para os de arte dramática. Produto de um trabalho coletivo, o espetáculo era considerado a união entre música, pintura e coreografia. O resultado é um quadro onde os corpos dos bailarinos são pinceladas leves e transparentes que se movimentam. A utilização das cores vivas, ao contrário do que era usado anteriormente, tinha que ser uma festa para os olhos dos espectadores, além da riqueza dos figurinos e a perfeição dos bailarinos.

Traduziram-se em espetáculos que marcaram o início do século, onde o caráter exótico contribuiu muito para o seu sucesso. Na Belle Époque, período do progresso técnico e científico, mecanização e industrialização, o público procurava esquecer a civilização e encontrava no exótico algo que lhe possibilitasse uma fuga momentânea do frenesi da vida cotidiana. Mas revolucionária mesmo foi a ousadia dos gestos e movimentos, a coreografia.

Em 1917 inicia-se uma nova fase dos Ballets Russos, que se estende por doze anos. Perdem o caráter russo e o exotismo, mas não a ousadia. A necessidade constante de renovar e ao mesmo tempo de manter-se na "moda" fez com que Diaghilev passasse a convidar artistas da Vanguarda para projetar cenários: Goncharova e Larionov (Vanguarda Russa/Raionismo); Picasso, Braque e Gris (Cubismo); Derain e Matisse (Fauvismo); De Chirico (Metafísica); Robert e Sonia Delaunay (Orfismo); Marie Laurencin (próxima dos cubistas); Gabo e Pevsner (Vanguarda Russa/Construtivismo); Utrillo e Roualt (Escola de Paris); Miró e M. Ernst (Surrealismo). Ele também se europeizou convidando músicos como Satie e De Falla.

O escândalo provocado pelos espetáculos chamava um grande público. Lembramos de *Parade*, em 1917, de Cocteau, com cenografia de Massine, tendo como principais bailarinos Lopokova, Shabelska, Massine e Zberev. A música de Satie tinha por acompanhamento apitos de sirene e ruídos de máquinas de escrever, os figurinos de Picasso eram espetaculares e inusitados. O crítico Guillaume Appolinaire em relação ao espetáculo usou, no programa da primeira apresentação, termos como "espírito novo", "poema cênico", "coreografias audaciosas" e "graças dos movimentos modernos"...

León Bakst, no mesmo programa, escreve:

> Eis *Parade*, balé cubista; paradoxal pode ser para os míopes — verdadeiro para mim. Picasso nos dá sua visão de um tablado de feira, onde os acrobatas, chineses e empresários se movem em um caleidoscópio a uma só vez real e fantástico. Uma grande cortina, "passadista" no desenho, corre entre estas flores do vigésimo século e o espectador intrigado. As personagens são revestidas de dois aspectos opostos: algumas, construções ambulantes, um monte de trabalhos cubistas dos mais espirituais; os outros, acrobatas típicos de um circo de hoje em dia. A coreografia as assimila e torna "realista" estas duas espécies: algumas, cópias fiéis; outras, nascidas do cérebro de Picasso. Este grande pintor achou mais um ramo na sua arte. É um cenógrafo também. E o público vaiou.

Os pintores, ou melhor, os artistas plásticos que se tornaram cenógrafos, acidentais ou assumindo essa atividade, foram e são inúmeros: Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, Debuffet. A contribuição é rica, a troca é importante. Desde o seu aparecimento contribuíram para a inovação, chamaram a atenção em relação à cor como linguagem expressiva, negaram a "decoração" como sinônimo de cenografia. Além disso, sua imaginação fértil levou à criação de cenários intrigantes e muito bonitos.

Por outro lado, as críticas surgiram. Nem todos, especialmente os que fazem cenografia por acidente, sabem lidar com as questões próprias da cena, como por exemplo cor e luz: no lugar cênico, são totalmente diferentes que no quadro. Para tornar-se cenógrafo o artista plástico deve conhecer os princípios da cenotécnica, história do Teatro etc. A cenografia tem que ser um elemento do espetáculo e, para ela ser adequada, não pode chamar a atenção só sobre si mesma em detrimento dos outros elementos, especialmente do ator. O papel da crítica é refletir e levantar questões pertinentes em relação à obra de qualquer linguagem artística.

Futurismo

Em 1907, a obra de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* rompe com o passado imediato e se abre para um novo movimento: o Cubismo, em 1908. A principal contribuição é a negação do espaço perspéctico e a introdução da simultaneidade do olhar.

Em 1909 surge o Movimento Futurista, na Itália defasada do resto da Europa. Supervalorizando a máquina e o progresso, inova a relação público/artista. As Noitadas Futuristas são espetáculos onde se usam várias linguagens artísticas — música, poesia, pintura — para provocar o espectador. Em 1913 é publicado o manifesto "O Teatro de Variedade", em oposição ao Teatro Dramático, onde se afirma que o espetáculo deve possuir uma excitação erótica e provocar um estupor imaginativo e, principalmente, que o público não pode ficar passivo, tem que participar. Em 1915, no manifesto "Teatro Futurista e Sintético", isto é, "um teatro sintético, atécnico, dinâmico, simultâneo, autônomo, alógico, irreal", encontramos que o público tem que deixar de ser preguiçoso, e para que isso aconteça a cena deve invadir a platéia.

A situação teatral na Itália estava estagnada, presa ao passado e não tinha absorvido as mudanças que haviam aparecido no resto da Europa. Com a cenografia não podia ser diferente. Para romper com o passado e inovar, Prampolini, no "Manifesto da cenografia futurista" de 1915, diz que "a cena deve viver a ação teatral na sua síntese dinâmica, deve exprimir, como o ator exprime e vive em si mesmo de maneira imediata, a alma da personagem concebida pelo autor". Nega o Naturalismo e a reconstrução histórica. A cenografia deve fazer parte do espetáculo, ser dinâmica como o é a ação teatral,

> as cores da cena deverão suscitar nos espectadores valores emotivos que não podem ser dados nem pela palavra do poeta nem pelo gesto do ator. A cena mesma, portanto, não será um fundo colorido, mas uma arquitetura eletromecânica incolor fortemente ressaltada por emanações cromáticas de uma nascente de luz, produzida por refletores elétricos, com vidros de várias cores, colocados e coordenados analogicamente ao espírito de cada ação cênica.

A luz se torna personagem.

Em 1924, Prampolini escreve um outro manifesto, "A atmosfera cênica futurista", onde propõe que no futuro o espaço cênico seja polidimensional e poliexpressivo, isto é, que seja a união das quatro dimensões do espaço teatral através de uma cena-síntese, uma cena-plástica e uma cena-dinâmica.

Participaram do Movimento Futurista: Balla, Depero, Bragaglia e Ricciardi. Este último cria o *Teatro da Cor* em 1919, onde propõe a cor como "personagem autônoma". Cor entendida como cor/luz.

A I Guerra Mundial acaba com a idolatria ao progresso e à máquina. Anos turbulentos e conturbados mas ricos em propostas artísticas se seguirão em todo o mundo ocidental. O Dadá explode internacionalmente (Zurique, Nova York, Berlim, Paris) um ano após o início da Guerra, e será seguido pelo Surrealismo, em 1924. Os movimentos que desde o início do século se sucederam, se multiplicam e se sobrepõem.

Expressionismo

O Expressionismo surge como ruptura com o passado no início do século XX. Ele é um "estado de espírito" e atinge todas as linguagens artísticas, propondo uma nova visão do mundo. Na França, a vertente na pintura foi o Fauvismo; na Alemanha, o grupo A Ponte e posteriormente O Cavaleiro Azul. Se a dramaturgia expressionista tem em Strindberg (1849-1912) um de seus precursores (*A estrada de Damasco* é de 1898), a cena expressionista aparece mais tarde, nos anos 20, influenciada pelas artes plásticas. Os cenógrafos foram Sievert, Reigbert, Pirchan, Klein, entre outros.

Qual era a proposta da cenografia expressionista? Como nas artes plásticas, há uma recusa ao Naturalismo e ao Impressionismo. O que se busca é olhar além da superfície das coisas. A realidade compreende o sentir, o espiritual. O artista cria a partir desses dados. Os cenários não deverão mais que transmitir ao espectador este sentir e interpretar do artista.

É muito importante colocar que não existe um *estilo* expressionista para os cenários; e não só: não existe estilo em se falar em cenografia. Isto porque não existem fórmulas que possam ser aplicadas. Cada espetáculo é efêmero e único, não é possível ser reproduzido. Assim sendo, todos os seus elementos são pensados e criados para cada encenação: cenários, luzes, figurinos, sem contar a atuação do ator. Ao falarmos em geral, não significa que estamos rotulando este ou aquele cenário, isto seria incoerente com o fato de cenografia ser um ato criativo. Aliás, o termo estilo sofreu uma degeneração e deveria ser usado com todo o cuidado.

Os cenógrafos expressionistas rejeitam tudo o que for supérfluo, os seus trabalhos buscam o sentido profundo do texto dramatúrgico, na essência. Tocar a alma do espectador é o seu objetivo. Desta forma, os cenários tendiam para a expressão simbólica, não o mundo objetivo, mas o mundo povoado pelo sentir e ver através dos sentidos. As linhas são distorcidas, não existe a linha reta no mundo dos sentidos e das emoções. A cor também é acentuada. Como o são os contrastes entre elas. Os planos seguem a distorção das linhas, e a luz completa os contrastes das cores. Os cenários não são lugares, mas "visões" sugeridas pela peça e, como os atores, personagens, porque refletem o estado de espírito desses, valorizando a relação interior, e levam o espectador a perceber o desenrolar das situações.

A cenografia organiza um espaço funcional e expressivo a serviço dos atores e especialmente do texto dramático. Como exemplo temos os cenários de Kokoschka, artista plástico e dramaturgo expressionista, para *Hiob* (montagem de 1917) e *Orfeu e Eurípedes* (montagem de 1921), de sua autoria, onde a deformação mostra a angústia e o desespero das personagens. A mesma deformação é usada por César Klein, que além de cenógrafo era pintor, em *Da aurora à meia-noite*, de G. Kaiser (montagem de 1921), com direção de Barnowsky, onde se vê sair de uma enorme e assustadora árvore um esqueleto. E nos cenários de Ludwig Sievert tudo parece desmoronar e torna-se ameaçador, nas montagens de *A cidade morta*, de E. W. Korngold, em 1921, com direção de Lert, e em *A grande rua*, de J. A. Strindberg, em 1923, com direção de Buch. A mesma atmosfera de catástrofe está nos cenários de Otto Reigbert para *O filho*, de W. Hasenclaver, em 1919, e em *Os tambores da meia-noite*, de B. Brecht, em 1922, sendo diretor Weichert. Nos cenários para *Otelo*, de W. Shakespeare, com direção de Jessner, Emil Pirchan tende para a abstração, onde a cor realça as tensões do drama e o objeto único em cena carrega todo o seu significado como a cama de Desdêmona (a influência é de Craig: ele dizia que uma árvore em cena pode significar uma floresta).

Lembramos que o cinema expressionista produziu obras memoráveis, como *O gabinete do doutor Caligari*, de 1920, dirigido por Robert Wiene, com cenários de Herman Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann, três pintores do grupo Der Sturm.

A Vanguarda Russa

A Vanguarda Russa compreende três movimentos: o Raionismo, o Suprematismo e o Construtivismo. O seu desenvolvimento se dá paralelamente à Revolução e atinge todas as linguagens artísticas.

Miheil Larionov e Natalja Goncharova fazem parte do Raionismo, e criarão cenários para os Ballets Russos. Malévitch é o criador do Suprematismo e também cenógrafo, assim como Tatlin, El Lissitzky, artistas plásticos construtivistas. Maiakovski, Meyerhold, Eisenstein (este, antes de se dedicar ao cinema foi encenador), são nomes inesquecíveis. Na cenografia encontramos duas mulheres, Alexandra Exter (1882-1949) e Liubov Popova (1889-1924), que além de cenógrafas foram artistas plásticas. A época era propícia: todos participavam tanto da Revolução como transitavam em várias linguagens artísticas.

A cenografia se torna uma obra abstrata. Lembramos que a abstração nas artes plásticas surge antes da I Guerra Mundial, mas na Ciência o pensamento abstrato já existia no final do século XIX e se torna o fundamento principal do pensamento científico contemporâneo. O abstracionismo se encontra em toda a Vanguarda Russa, das obras raionistas ao Suprematismo e ao Construtivismo. A cenografia integrada a esses movimentos reflete essa corrente. Rejeitando todas as tendências figurativas, se utiliza de elementos geométricos e estabelece planos tanto na horizontal quanto na vertical. O palco passa a ser organizado através de volumes e planos, formas abstratas. A tridimensionalidade é ressaltada, o ator a usa na sua plenitude: a horizontalidade, a verticalidade e a profundidade.

Na dramaturgia de Maiakovski percebemos como ele a imaginava em um palco. Um ponto levantado pelos teóricos em relação à sua obra é o fator hiperbólico, característica das personagens, e não só delas como do espaço que as envolve. Maiakovski pede algo mais que um palco tradicional ou um palco à italiana para suas peças. Quebra paredes, exige espaços enormes. A influência do circo nas suas obras se reflete também no espaço, tanto pelo formato arena, como pela altura e largura. Tudo para conter a explosão tão presente nos seus dramas. As suas peças vão ao encontro dos propósitos de Meyerhold, não só em relação ao conteúdo como em relação ao espaço e à concepção plástica. Existiria em ambos a proposta de levar as apresentações ao ar livre, espaço a perder de vista, o que infelizmente não se concretizou.

O objetivo principal: a comunicação com o público e a sua participação no espetáculo. Para isso havia necessidade de romper com os padrões existentes no Naturalismo, derrubar a quarta parede. Nos dramas de Maiakovski essa parede é arrebentada, como é arrebentado qualquer artifício, permanecendo porém a "magia", algo forte e colorido em todos os sentidos. Não é, sem dúvida, o meio-tom, característica do Teatro Naturalista.

Maiakovski acompanhou a montagem de seus textos dramáticos criadas por Meyerhold. A união desses dois artistas resultou em espetáculos onde a busca do novo foi um meio para se chegar a transmitir toda a concepção do texto como a mensagem que ele continha.

Os cenógrafos são Lavinsky, Crakovskij, Nakhtangov, Rodtchenko. No palco nenhuma rotunda ou cortina. Os materiais: madeira, vidro, ferro, que se transformam em praticáveis, rampas, pontes, escadas, plataformas, grades e rodas.

Também na montagem de *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, dirigida por Meyerhold em 1922, a cenógrafa Liubov Popova deixa à mostra o palco, não esconde os refletores e é construído o cenário: uma estrutura aparente com escadas, rampas, rodas.

Tairov e Vachtangov são também diretores deste movimento. Os cenários chegam a ter uma dinâmica, se tornam móveis, como o são as engrenagens do mundo mecânico.

Bauhaus

Fundada por Walter Gropius, a Bauhaus (termo que significa "casa de construção"), na Alemanha, de 1919 a 1933, foi uma escola voltada à formação, à pesquisa e à reflexão no campo das artes visuais: arquitetura, urbanismo, pintura, escultura, desenho industrial e Teatro.

Gropius. Schlemmer

O interesse de Gropius pela área teatral é anterior à Bauhaus. Ele começa fabricando máscaras, passa a se interessar pelo movimento, pelo gesto e pela dança, pelo corpo inserido no espaço. Propõe uma reforma teatral, especialmente da dança, contra as propostas naturalistas e também contra a posição dos Ballets Russos, nos quais o bailarino era um elemento do conjunto, um traço dos cenários. Coloca o intérprete (ator ou bailarino) no ponto central do espetáculo, e todos os outros elementos giram em volta desse ponto central. Oskar Schlemmer, no texto "Homem e figura artística", escreve:

> A história do Teatro é a história da transmudação da figura do homem: o homem como ator que representa os acontecimentos do corpo e da alma no intercâmbio entre pureza e reflexão, entre natureza e artifício. Coadjuvantes desta transmudação de figura são a forma e a cor, meios usados pelo pintor e pelo escultor; o lugar em que acontece é [...] no espaço e na arquitetura, campo de atividade do construtor. Com isso fica determinado o papel do artista figurativo, isto é, daquele que procede com a síntese de tais elementos no campo do Teatro.

Então temos o homem no centro do espaço tridimensional, com suas leis e mistérios, irradiando sua energia. Oskar Schlemmer analisa, sistematiza e cria em uma época onde dominava a mecanização e a abstração. Busca nos seus espetáculos o jogo das formas e das cores. Uma abstração na busca do essencial, uma unidade — uma arte total não-mecanizada, uma busca do espiritual (não do sentimental) através da simplicidade (não da pobreza). O espaço — universo humanizado — envolve o homem, que se deixa envolver por ele para encontrar a pureza originária: o ponto, a linha, a superfície, as cores primárias — amarelo, vermelho, azul — mais o preto e o branco. Materiais de diferentes texturas — vidro, metal e madeira. Tudo organizado e integrado. Movimento, cor, luz, formas e gestos. Objetivo final: o homem, a construção do homem.

Moholy-Nagy

Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), húngaro, ensinou na Bauhaus de 1922 a 1928. Ele tinha uma forte influência

do Construtivismo, e sua pesquisa era ligada à visão e ao movimento (visual-cinética). Quando é convidado para fazer parte do corpo docente, a escola se encontrava em uma época de conflito, estava modificando o seu pensamento, do Expressionismo tardio para o Racionalismo e, portanto, a uma postura mais ligada à ciência e à técnica. Moholy-Nagy é ligado ao Racionalismo. Entra como professor do laboratório dos metais e critica o pensamento que encontra na escola como ligado ao "Romantismo e Naturalismo", portanto "coisas do passado". As críticas se estendem ao laboratório de Teatro e à obra de Schlemmer (segundo ele, expressionista e romântica), colocando-se em uma posição diametralmente oposta. Referindo-se a Schlemmer, diz:

> Somente se o senhor deixa de lado os homens, pode mexer na obra teatral do século XX. Ao contrário, construa um mecanismo fantástico de luzes e de sombras, nas quais luz e sombra, cores, formas, sons e, pode até ser, gestos de homens (melhor sem estes) sejam reunidos para dar uma imagem mecânica do mundo, de tal forma que possa ser colocada em movimento com um botão ou uma manivela...

Portanto é uma proposta desvinculada do texto dramático e literário. E assim teremos um espetáculo entendido como um conjunto mecânico em movimento, onde o homem deixa de ter o papel principal — ser o eixo central, como na proposta de Schlemmer — mas, primeiro, passa a fazer parte do conjunto e, segundo, contribui para criar o evento com a ação e não com a palavra.

A eliminação total do homem do espetáculo foi proposta por Prampolini (falamos dele no Teatro Futurista) no seu Teatro Antipsicológico Abstrato, em 1925.

Além disso Moholy-Nagy observa que, em uma época moderna, o espetáculo tem que atingir as massas e não um pequeno e seleto público. Para que isso aconteça, deve estar à disposição do diretor toda a técnica recente, inclusive o cinema, além de uma nova arquitetura teatral.

A Bauhaus provavelmente teria terminado por conflitos internos, mas antes que isso acontecesse o nazismo encarregou-se de fechá-la definitivamente. Hitler considerava as obras das Vanguardas arte degenerada, consideração extensiva aos artistas, que tiveram que buscar fora da Alemanha países onde pudessem continuar o seu trabalho. Walter Gropius e Moholy-Nagy foram para os Estados Unidos. Alguns ficaram, como Schlemmer, e tiveram uma vida difícil. Outros infelizmente deixaram de existir.

Piscator

Erwin Piscator (1893-1969), diretor alemão, discípulo de Max Reinhardt, estabelece um programa — teorias e uma forma — para o Teatro Político, onde afirma que, antes de mais nada, precisa eliminar a palavra *arte*, símbolo de um teatro burguês. O Teatro é política, é consciência, deve mostrar a luta de classes, é uma missão revolucionária. Piscator elabora um novo conceito de espetáculo teatral, para que este se torne um veículo de propaganda e análise política e social.

Muda o conceito, mudam os objetivos. O espetáculo deve estabelecer uma nova relação com o público, deve ser pedagógico. Não pode criar no espectador emoções estéticas ou sentimentais, mas despertar a consciência sobre os acontecimentos sociais.

Em 1919 funda o *Teatro Proletário* (1920/21), com Hermann Schüller. Lembramos que a Alemanha na época estava em uma crise profunda, econômica e social: são os anos que antecedem a subida ao poder do Reich. Piscator está ligado ao clima político, às teorias marxistas de Rosa de Luxemburgo e Karl Liebknecht, relacionadas ao tema da democracia operária e diferentes da posição assumida pelo partido comunista na época.

Ao mesmo tempo na Alemanha pós-I Guerra, o Dadaísmo é a Vanguarda. Ruptura do Expressionismo e de todas as Vanguardas passadas, a vertente alemã do Dadá (a verdadeira arte é a antiarte) não nega suas propostas contestatórias, especialmente em relação ao social. Deste movimento faz parte George Grosz (1893-1959), artista plástico — cria caricaturas políticas e fotomontagens —, fundador, em 1925, da Nova Objetividade — que já tinha substituído o *slogan* expressionista "O homem é bom" pela seca antítese "O homem é um animal". Erwin Piscator faz o mesmo na montagem de *Oba! Estamos vivos!*, de E. Toller, em 1927, onde troca o mito expressionista, fundado sobre a bondade humana, por um grande pessimismo. G. Grosz colaborará com Piscator em mais de um espetáculo.

Para um novo Teatro, uma nova cenografia. Tudo está em função do objetivo final, o público tem que entender a mensagem, assim todos os elementos são usados com este fim. Também com este objetivo Piscator busca novas técnicas para serem introduzidas na montagem. Há uma relação entre a revolução técnica e a social.

Em 1920 apresentou *A hora da Rússia* no Teatro Proletário, com cenários de John Heartfield. Um mapa mostra a situação geográfica, o objetivo é evidenciar o significado político da cena. O cenário não é um elemento decorativo, mas um elemento que mostra uma situação social, ensina, tem uma função didática e ao mesmo tempo é um elemento dramático. Nesta perspectiva, usará uma estrutura metálica (sob a influência do Construtivismo) na vertical, com andares para cenas simultâneas, em *Oba! Estamos vivos!*, cenários de Traugott Müller.

Ele também vai se utilizar de projeções múltiplas, de fotomontagens, de esteiras rolantes, como símbolo do desenrolar de uma condição social. Não só isso: usará também o cinema, que passará a ter um papel essencial nos seus espetáculos; o filme didático, por mostrar os fatos objetivamente; o filme dramático, substituindo a palavra do ator; e o documentário, com função de coro. Tudo para levar o público a uma conscientização e à reflexão. Com sua pesquisa abriu um novo campo para enriquecer o Teatro e a cenografia.

5

Voltando ao lugar teatral

A busca de um lugar teatral condizente com as novas propostas permeia todo o nosso século. O teatro à italiana é questionado, ele representa o passado e, se para cada época corresponde uma arquitetura teatral que representa o seu pensamento, à medida que a sociedade muda deveria modificar-se também o lugar teatral. Por isso, desde o final do século XIX aparecem as críticas ao teatro à italiana, como propostas concretas para um novo teatro, que se multiplicam ao longo do século XX. Além disso, são usados outros espaços que não o teatro para as montagens.

O teatro à italiana é criticado sob vários ângulos. Em relação ao social, porque apresenta uma nítida diferenciação na sua estrutura entre as classes sociais, isto é, o público vê e ouve conforme suas posses. Lembramos que realmente ele foi pensado assim: como também no teatro elisabetano, na sala havia diferenciação em classes sociais.

Em relação à condição de visibilidade e audição, já em 1890 André Antoine escrevia:

> A estrutura em ferradura, geralmente adotada, condena os espectadores dos andares superiores a se sentarem literalmente uns na cara dos outros, sem exagero. Eles não podem seguir a ação dramática senão girando penosamente a cabeça. Se, a rigor, todas as pessoas sentadas na primeira fila dos balcões podem seguir o espetáculo ao preço de uma tortura insuportável, aqueles que ocupam as três ou quatro fileiras atrás são obrigados a ficar de pé, a se pendurar no vazio para poder ver uma pequena parte do palco [...] Pode-se dizer, sem nenhum erro, que em 1 200 pessoas, existem 600, — 300, à esquerda, 300 à direita — que não vêem o espetáculo na sua totalidade.

De fato, pegando como exemplo o Municipal de São Paulo, se formos sentar nos balcões à direita, só veremos uma parte do palco à esquerda. O mesmo teremos, invertendo o lado, se nos sentarmos nos balcões à esquerda. Além disso, dependendo da altura, só veremos o chão do palco. Sem contar que no poleiro — último andar — não se verá absolutamente nada. Na verdade, os únicos espectadores que realmente têm uma visão total do palco são aqueles que sentam no meio da platéia. Por isso este lugar era chamado de "lugar do príncipe".

Outro problema que este tipo de estrutura apresenta, mesmo nos teatros que a simplificaram retirando frisas e balcões e deixando somente a platéia com o palco frontal, é a separação nítida entre a sala e a cena. A sala, lugar do público, corresponde ao real; a cena, lugar da atuação, corresponde à ficção. Têm como único contato a abertura do palco — a boca de cena — emoldurada, como se fosse uma janela para fora, onde é apresentado um mundo mágico e ilusório distante do mundo do espectador, que o vê passivamente através de uma quarta parede invisível. São dois mundos separados e distintos. Esse Teatro se tornou o símbolo de uma classe social, a burguesia, com a única função de divertir.

A partir de 1870 retomam esta discussão várias correntes: aquela que quer dar um objetivo ao Teatro que não seja só diversão; aquela que quer um lugar mais democrático onde todos possam ver e ouvir bem; aquela que acha que o público deve participar mais ou pelo menos se envolver mais com o espetáculo. A corrente que, aliada à idéia de que o Teatro deve recuperar a sua dignidade artística e deixar de ser um acontecimento comercial, quer adequar o lugar às novas propostas. Contra o Naturalismo, analisa o lugar cênico nas suas características próprias. Isto é, o lugar onde acontece o espetáculo é um espaço tridimensional e nele vai atuar o ator através de palavra, gesto e movimento. O ator tem primazia em relação aos outros elementos do espetáculo.

O fato é que os que refletiam sobre o Teatro e o inovaram pensavam nele como um todo, e o lugar teatral não ficou de fora. Por exemplo, Appia condena a separação, no teatro à italiana, entre sala e cena. Craig prenuncia que o teatro do futuro será completamente diferente do de sua época. Enfim, todos concordam que a condição essencial de uma renovação da arte teatral passa necessariamente por uma nova arquitetura ou pela descoberta de um novo lugar teatral, uma nova relação sala/cena para uma maior participação do público.

O que se entende por participação? Não é que o público deve atuar junto com os atores, mas que a encenação faça com que ele se desloque dentro da ação, que tenha uma atividade criativa através da sua imaginação, que seja atingido nos seus sentidos, mesmo estando sentado. Enfim, que pense e reflita. Nos dias de hoje, como veremos, a proposta de participação do público inclui uma mobilidade — o público muitas vezes não fica mais sentado, e sim em pé — e até uma atuação espontânea junto com os atores.

Outro fator que contribuiu para questionar o Teatro foram as descobertas técnicas e principalmente as modificações que elas provocaram na sociedade. O Cinema rapidamente provoca mudanças ao nível social e na percepção do público atingindo diretamente o Teatro. Lembramos que no início do século o Cinema já era uma indústria e rapidamente atingiu a massa. Ele oferece ao espectador uma nova forma de perceber o espaço, o espaço no qual se desenvolve a história do filme. O ponto principal é a mobilidade deste espaço, a multiplicidade dos ângulos de visão, a rapidez com que se passa de um plano a outro sem perder a visão global: pode-se passar de um detalhe ao todo e vice-versa. Era impossível a linguagem cinematográfica não influir no Teatro e não produzir polêmicas. Lembramos que a diferença básica entre ir ao cinema e ir ao teatro é que no primeiro veremos imagens distantes de nós e no segundo existe a presença dos atores e estamos, mesmo como espectadores, participando de um acontecimento.

Festspielhaus

As idéias de Wagner, como vimos, resultaram no teatro *Festspielhaus*, em Bayreuth, na Alemanha, cujos arquitetos são Brueckwald e Semper, em 1876. É uma modificação parcial do teatro à italiana. A sala deixa de ser uma ferradura e passa a ser um anfiteatro com uma acústica melhor e, por ser em degraus, permite melhor visibilidade. São eliminados balcões, frisas e camarotes, nas laterais, ficando só os balcões de fundo. Mantém da estrutura do teatro à italiana a divisão nítida sala/palco.

Na Alemanha, a corrente que dá primazia ao ator cria a ''cena-relevo''. Dela fazem parte, no começo do século XX, Peter Behrens, Georg Fuchs, o arquiteto Max Littmann e o cenógrafo Fritz Ezler.

Peter Behrens

Peter Behrens (1868-1940) inicia sua atividade na pintura e na arte gráfica. Mais tarde trabalha com arquitetura e, especialmente, com *design* (é considerado o primeiro *designer* pelos teóricos do desenho industrial; projeta objetos para a indústria a partir de 1906). Foi também o primeiro teórico alemão contra o ilusionismo da perspectiva, e em 1900 escreve um trabalho que influenciará Georg Fuchs. Para ele o Teatro tem que ser "uma festa da vida e da arte". Não deve representar de uma maneira falsa a natureza, mas mostrar com a arte os símbolos de cultura. O público deve participar, e para isso a sala tem que ser um anfiteatro onde a frente da cena plana deve ter um proscênio que avança na platéia. O lugar cênico se torna mais largo que profundo para ressaltar o ator. É o retorno ao palco elisabetano que Peter Behrens recriou como síntese dele mesmo e dos princípios do Simbolismo.

Georg Fuchs

Georg Fuchs (1868-1949), ator, diretor e teórico do Teatro, colaborou com Peter Behrens para um espetáculo ao ar livre em 1901. Tem a mesma posição de seu precursor. Inspirando-se nos teatros da Antigüidade e no japonês, propõe um Teatro que atenda às necessidades da sociedade de sua época. Em 1904 escreve *Schoubühne der Zukunft* (*A cena do futuro*) e posteriormente *Die Revolution des Theaters*, em 1909. Nas suas teorias ataca o Naturalismo e diz que o Teatro deve conservar seu "caráter de jogo", e que como representação não deve iludir o público mostrando ser o que não é, mas afirmar o caráter emocional da representação dramática. Com isso condena o cenário realista. Afirma que o primeiro elemento de um espetáculo é o "movimento rítmico do corpo humano no espaço". E que o principal objetivo é fazer com que o público sinta uma grande emoção. Portanto a arquitetura teatral tem que favorecer este objetivo ao mesmo tempo em que coloca o ator em relevo e o une ao público.

Ele justifica suas teorias dizendo que na sua origem o Teatro tinha como objetivo "elevar" uma sociedade. A sala que ele propõe é composta por um vasto anfiteatro onde o lugar cênico seja mais largo que profundo. Em *A cena do futuro* escreve:

> Nós não queremos nem uma caixa ótica nem um panorama, mas uma organização do espaço tão favorável que possibilite os movimentos dos corpos humanos.

O proscênio avança na platéia. Atrás dele planos em níveis ligeiramente diferentes constituem o lugar cênico. Nega também a perspectiva ilusionista e, mesmo se utilizando da pintura como fundo para as cenas — com função de animar um fundo plano com o jogo das cores e do desenho —, esta deve sugerir o lugar da ação, limitar o espaço cênico.

Lembramos que Meyerhold, admirando, como Fuchs, a relação que se estabelecia entre público e ator nos teatros antigos, elisabetanos e japoneses, usará o proscênio penetrando na platéia.

Em 1907/8, o arquiteto constrói o *Künstler-Theater* (*Teatro dos Artistas*) em Munique, onde colocará em prática as idéias de Fuchs. A "cena em relevo" serve unicamente como plano para o drama. Em um texto sobre o Teatro dos Artistas, Fuchs declara:

> [...] as propostas que nós fizemos de um novo tipo de cena não têm mais como objetivo criar a ilusão de profundidade, mas, ao contrário, produzir um efeito de relevo. A cena é pensada logicamente em função de seus objetivos e concebida unicamente enquanto plano arquitetônico do drama. O lugar da ação não é mais representado, mas indicado: utilizam-se cenários e uma tela de fundo pintados, simplificados, estilizados, que provoquem a imaginação do espectador, e suficientes para lhes sugerir todos os espaços necessários à ação dramática.

A sala do Teatro dos Artistas era anfiteatro e o palco em três planos, exatamente como previa Fuchs. Os espetáculos apresentados nesse teatro usaram a "cena em relevo" como antítese da "cena profunda". Com isso foi dado mais um passo para repensar o lugar cênico e com ele o lugar teatral.

Jacques Copeau

Jacques Copeau (1879-1949), ator, diretor e teórico francês, em 1913 abre o teatro *Vieux-Colombier*. Em 1917 vai para Nova York, voltando à França em 1920, para o seu teatro, que fechará em 1924. De 1936 a 1941 dirige a *Comédie-Française*. Neste mesmo ano escreve um livro sobre o Teatro Popular. A encenação, segundo Copeau, é o conjunto que compõe a ação dramática. O ator, seu desempenho, seus movimentos e gestos devem criar as personagens, suas relações e ações. E para isso, ele afirma, "basta um tablado nu!". Ele combate todo e qualquer artifício que desvie a atenção do drama e dos atores. Faz tábula rasa para poder existir uma nova cena. É contra todas as propostas passadas de cenografia, assim como as técnicas introduzidas no teatro. Recusa os mecanismos complexos, a cena à italiana, o Teatro comercial e exibicionista. Ele condena assim os Ballets Russos, tão em moda na época. Tem necessidade de purificar o Teatro, e para isso precisa adotar uma disciplina ascéptica. O tablado e a maneira como deve atuar o ator lembram a Commedia dell'Arte e a frase atribuída a Lope de Vega: "Um tablado, dois atores e uma paixão são suficientes para se fazer um drama".

O cenógrafo Francis Jourdain transformou um teatro de palco à italiana de Paris, seguindo indicações de Copeau, e assim nasce o Vieux-Colombier, em 1913. O pequeníssimo teatro tinha um palco com elementos fixos. Em 1919, quando foram feitas outras modificações, ele ainda conserva a moldura que o separa do público. Junto com Louis Jouvet, Copeau eliminou esta moldura e aproximou o palco da platéia, unindo-os através de uma escada. O cenário fixo, porém, permanecerá. Este cenário fixo é parte integrante de um grande proscênio e composto de escadas, uma arcada no fundo, duas portas laterais.

Nas suas montagens, Copeau simplificava ao máximo os cenários — compostos dos elementos cênicos estritamente necessários para fornecer indicações — e não reconstruía o lugar da ação dramática. O ator era ressaltado pelo fundo neutro. A luz era usada para sugerir a atmosfera, e os figurinos eram pensados para ressaltar as personagens. O objetivo era chegar ao jogo dramático em seu estado "puro".

Esta estrutura fixa não se adapta a todas as propostas de encenação, e o próprio Copeau se dá conta disso. Mesmo assim essa concepção de cenografia influencia muitos espetáculos ao longo do século XX.

Max Reinhardt

Max Reinhardt (1873-1943), ator e diretor austríaco, trabalhou na Alemanha e nos Estados Unidos, para onde foi em 1933 fugindo do nazismo. A trajetória de Reinhardt tem dois objetivos: atingir o maior número de pessoas possível e a busca e a experimentação de lugares teatrais. Ele acredita que para cada espetáculo é necessário achar o lugar que mais se adapte a ele. Gordon Craig já tinha escrito que o espetáculo deveria ser para o povo e que o lugar deveria ser tão grande para que nele coubessem milhares de pessoas.

Os textos dramáticos usados por Reinhardt vão desde obras gregas até Ibsen. Por isso é considerado eclético. Mas a múltipla escolha tinha como finalidade atingir o público, envolvê-lo através de um espetáculo total, recriar as grandes emoções coletivas do Teatro Grego e da Idade Média.

Cada montagem é uma criação e um novo lugar teatral. No começo colaboraram com ele pintores, como Munch, em 1906, na montagem de *Os espectros*, de H. Ibsen. Posteriormente usará a cenografia pensada plástica e tridimensionalmente. Os cenógrafos são Ernst Stern, Oskar Strnad, Emil Orlik, Edward Suhr, Oskar Laske, Traugott Müller. Um ponto importante a ser ressaltado: o uso da luz para criar efeitos, sempre para envolver o público na magia do espetáculo. Para obter esses efeitos, supera o uso dos refletores colocados em um único lugar ao deslocá-los para vários, tanto na sala como no palco. Usa-os de tal forma que consegue criar um ritmo através da variedade de zonas de luz e sombra de intensidades diferentes.

Na sua pesquisa realizou espetáculos em arena: *Édipo-Rei*, de Sófocles, e *O milagre*, de Karl Vollmöller e E. Mumperdinck. O primeiro, em 1910, foi encenado no *Circo Schumann*, com capacidade para 5 000 espectadores, com cenografia de A. Roller e figurinos de Stern. O circo parece o melhor lugar para ser adaptado aos objetivos de Reinhardt: mostrar os princípios e a arquitetura do Teatro Grego. A pista servia para o coro, uma escada a ligava a um *podium* de quatro colunas, e no fundo ficava a fachada do palácio de Édipo (corresponde ao muro da *skenê*). O público nas arquibancadas envolvendo a cena participa de uma emoção coletiva. Aqui ele rompe com a perspectiva ilusionista, com o espaço tradicional e com o lugar cênico frontal.

Em uma entrevista, Reinhardt disse:

> Montei a encenação em um circo porque a forma desse edifício foi aquela que melhor se adaptou aos nossos propósitos. Os atores se moviam realmente no meio dos espectadores, representando seu pequeno drama no meio de seus semelhantes, exatamente como nossos grandes dramas se representam sobre a terra em cada dia de nossas vidas.

O segundo espetáculo foi montado no *Olympia-Hall* de Londres, o cenógrafo foi Stern. Tentando recriar um mistério medieval, ele transforma o enorme recinto desta sala de exposições (145 metros de comprimento por 82 de largura e 33 de altura) em uma imensa catedral gótica. A cenografia ocupava todo o lugar teatral para fazer com que o público se sentisse dentro de um universo dramático. A luz, em feixes, assumiu um papel importante. Em um espaço livre, a ação acontecia em vários lugares: na arena, no *podium* central, no fundo. A luz determinava, diminuía ou ampliava o lugar cênico. Para Reinhardt, não bastava avançar com o proscênio na sala, mas eliminar a divisão sala/cena, eliminar cortinas, trabalhar o espaço como um todo através da cenografia para realmente envolver o espectador.

Em 1919 é inaugurado o teatro de arena *Grosses Schauspielhaus* de Berlim, do arquiteto Hans Poelzig. O consultor, Max Reinhardt, que nele apresenta *Danton*, de Romain Rolland, transformando toda a sala em assembléia popular, onde o público é convidado a participar. As divisões entre sala e cena acabaram, e M. Reinhardt torna-se um precursor de uma atitude contemporânea.

Muitas de suas montagens foram feitas no *Deutsches Theater*, em Berlim. Outras no *Kammerspiele*; entre elas, *Sumurün*, de F. Freksa e V. Hollaender, com cenografia de E. Stern, onde usou uma parte da estrutura do Teatro Kabuki (a Hanamitchi, ou "caminho das flores", um tipo de passarela).

Em 1921, *Jadermann*, de H. von Hofmannsthal, foi apresentada na pequena praça diante da catedral, no Festival de Salzbourg. Na mesma cidade apresentou *O grande Teatro do mundo*, de Hofmannsthal, dentro de uma igreja. E, em 1933, montou *Fausto*, de Goethe, em um amplo espaço da cidade, sempre querendo atingir um grande número de espectadores.

Segundo Max Reinhardt,

> não existe uma forma de Teatro que seja a única realmente artística. Vocês podem fazer os bons atores representarem hoje num celeiro ou num teatro e amanhã num botequim.

Influenciou e influencia até hoje muitos diretores na Europa e nos Estados Unidos.

Walter Gropius

Piscator escreveu no seu livro *Teatro político* que

> A arquitetura do Teatro está em estreita ligação com a forma da respectiva dramaturgia. Ambas se encontram em mú-

> tua relação. Dramaturgia e arquitetura juntas, em suas raízes, partem da forma social de sua época. A forma do palco dominante em nossa época é a forma sobrevivente do absolutismo, é o teatro da corte. Com a sua divisão em platéia, frisas, camarotes e galerias, ele reproduz as camadas sociais da sociedade feudal. Essa forma tinha que entrar em contraste com a verdadeira missão do Teatro no momento em que a dramaturgia ou então as condições sociais sofressem uma mudança. Quando, com Walter Gropius, me entreguei ao esboço de uma forma de teatro adequada às condições mudadas, não o fiz pela necessidade de uma ampliação ou de um aperfeiçoamento técnico; pelo contrário, nessa forma se manifestavam simultaneamente determinadas condições sociais e dramáticas para uma nova dramaturgia e uma nova função da encenação, uma nova arquitetura teatral.

O *Total-Theatre* (*Teatro Total*) de Walter Gropius foi projetado em 1927. De forma oval, possuía um palco central (arena), um palco com proscênio e um em profundidade dividido em três partes. Tinha capacidade para 2 000 assentos dispostos em anfiteatro. A mudança do palco podia acontecer, se houvese necessidade, mesmo durante os espetáculos. A respeito de seu teatro, W. Gropius disse:

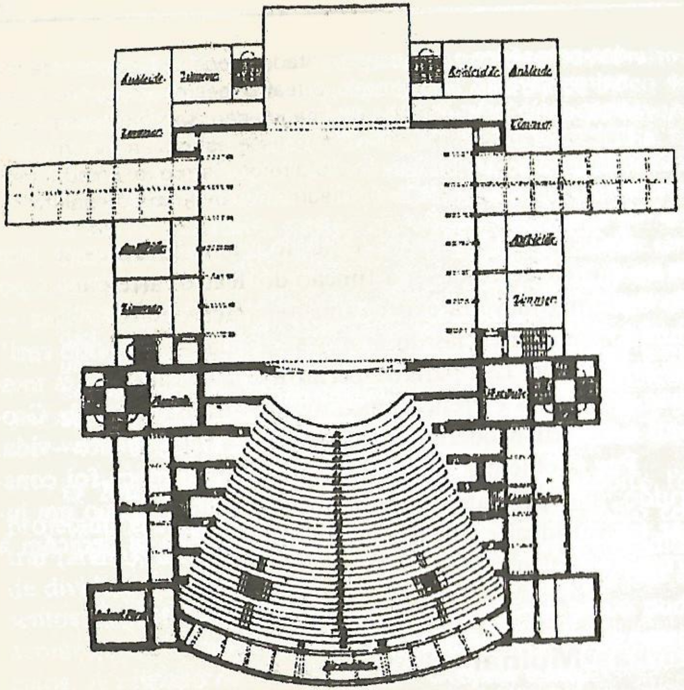
> [...] procurei elaborar uma estrutura flexível, que possibilita ao diretor uma livre escolha entre as três formas de teatro, com o uso de simples e disponíveis equipamentos. O custo para uma máquina teatral deste tipo, conversível, seria compensado pelas múltiplas formas de utilização do edifício: por exemplo, para encenações e espetáculos como ópera, cinema, dança; para música coral ou instrumental; para espetáculos esportivos; para reuniões. Nele poderiam ser apresentados espetáculos teatrais convencionais e também criações experimentais fantásticas de um diretor do futuro. O público perderá a sua indolência, tão logo experimentar o efeito surpreendente do espaço conversível. Através do deslocamento da ação de uma posição cênica para outra, no andamento da representação, e através de um sistema de projeções e de máquinas cinematográficas; através dele as paredes e a cobertura podem transformar-se em cenas em movimento, todo o edifício seria o resultado de efeitos tridimensionais, ao contrário dos efeitos achatados do teatro tradicional. E também todo o transtorno dos acessórios e das cenas pintadas pode ser reduzido de maneira relevante. Deste modo, o teatro mesmo, resolvido no espaço maleável e ilusório da imaginação, se transformaria em espaço cênico. Um teatro como esse estimularia a criação e a fantasia do dramaturgo e do diretor, visto que, como o espírito edifica o corpo, assim o edifício transforma o espírito.

A proposta do Teatro Total de Walter Gropius se insere no que ele acredita ser a função do Teatro: arte para o povo onde não deveria existir uma separação entre a cena — mundo das aparências do ator — e a sala — "mundo real" do espectador. Isso para despertar a criatividade. Estes mesmos propósitos e crenças encontramos na Bauhaus de Gropius e na Arte Moderna, que questiona a relação arte—vida.

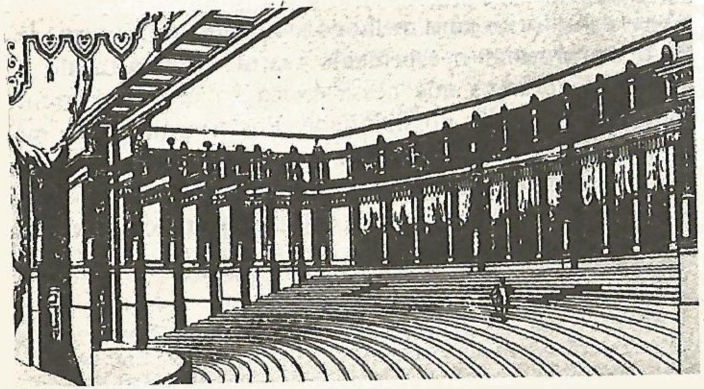
Por problemas financeiros este teatro nunca foi construído, mas permanece nos sonhos de muitos como um lugar teatral ideal e influencia até hoje os que se dedicam à arquitetura teatral.

Farkas Molnar

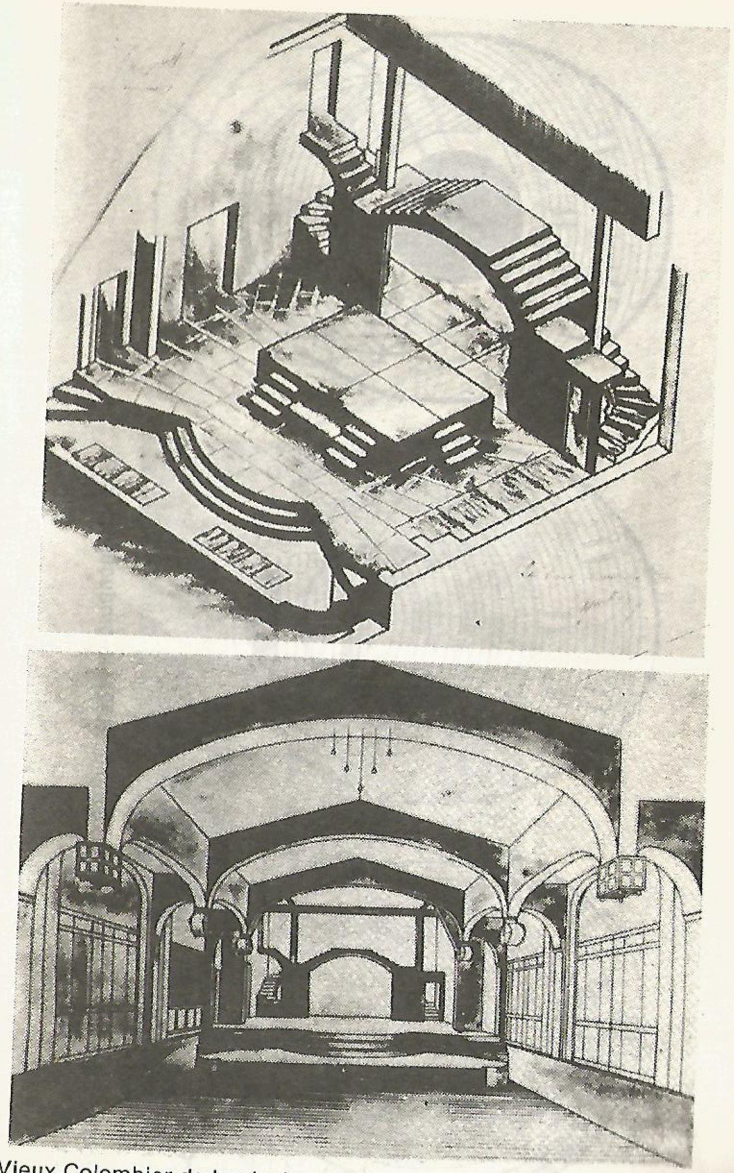
Na Bauhaus e especialmente ligado às teorias de Moholy-Nagy, Farkas Molnar projeta o *Teatro em U*. Com quatro palcos e a platéia disposta em forma de U, assentos móveis e giratórios para melhor visibilidade, tinha como objetivo transformar o espetáculo teatral em espetáculo de massa. Lembramos que nessa época havia uma corrente que acreditava nesta possibilidade. Posteriormente, na medida em que o Cinema se expande e aparece a Televisão — e os dois realmente atingem a massa —, o Teatro volta a questionar o seu papel social. Muitos se colocarão contra essa corrente.



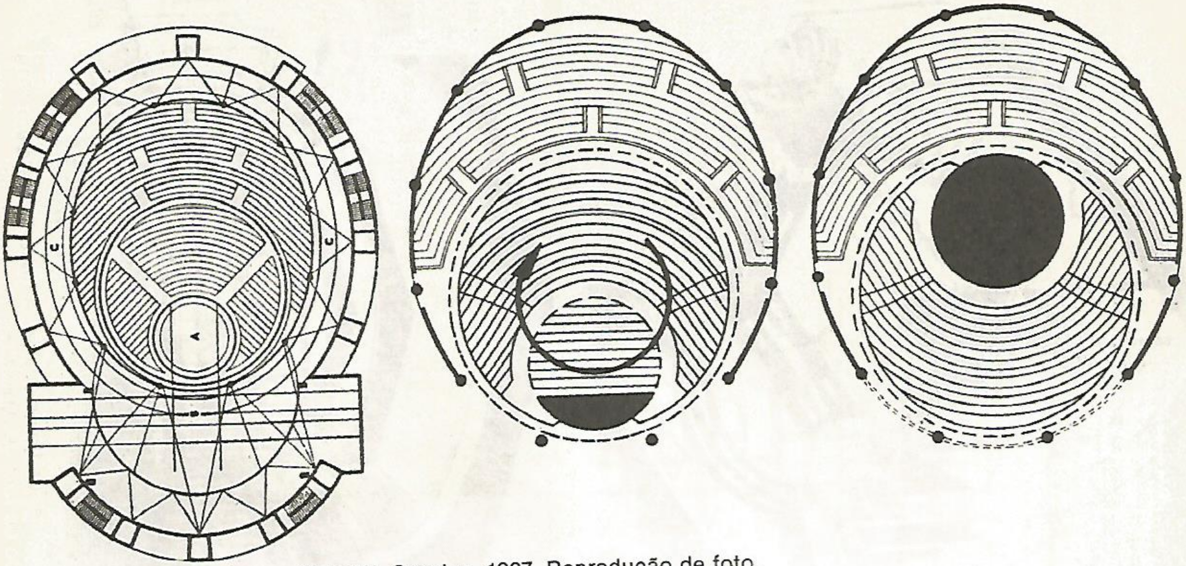
Festspielhaus de Bayreuth, arquiteto O. Brückwald. Planta. Reprodução de foto. (F. MANCINI. *L' Evoluzione dello Spazio Scenico*. p. 48.)



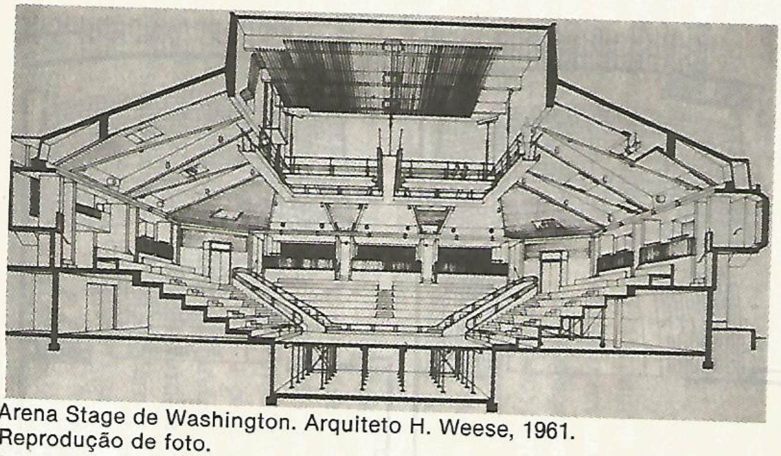
Idem. Interior.



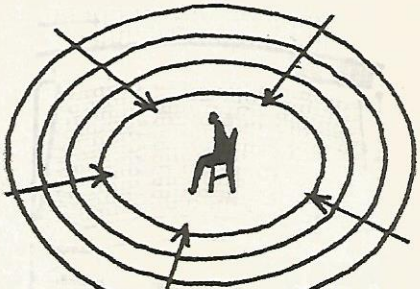
Vieux Colombier de Louis Jouvet. A cena e a sala em 1919. Reprodução de foto. (F. MANCINI. Op. cit., p. 89.)



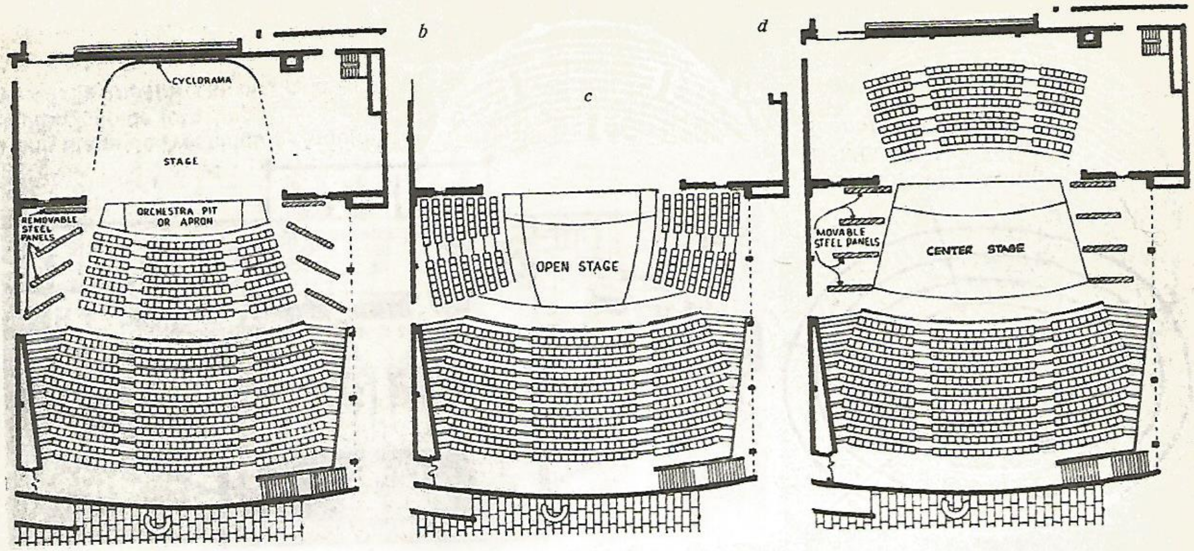
Teatro Total, projeto do arquiteto W. Gropius, 1927. Reprodução de foto.
(VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 203.)



Arena Stage de Washington. Arquiteto H. Weese, 1961. Reprodução de foto.
(VVAA. *Le Théâtre*. Op. cit., p. 202.)



Desenho. Cena central.
(B. MELLO. *Trattato di Scenotecnica*, p. 27.)



O lugar teatral transformável. Loeb Drama Center em Harvard University, Cambridge, Mass., 1960. Plantas. Reprodução de foto. (VVAA. *Le Lieu Théâtre dans la Société Moderne*. P1. XIV.)

6

(A)pós 1945

Introdução

A II Guerra Mundial (1939-1945) marca a civilização com dois fatos: o primeiro é o extermínio em massa nos campos de concentração nazistas através de câmaras de gás e outros meios tão terríveis quanto. O segundo: a bomba atômica. E, para alguns teóricos, encerra um capítulo — a Modernidade — para abrir outro: a era dos Pós. Pós-história, pós-industrial, Pós-Modernidade. A sociedade, de 1945 aos dias de hoje, sofreu grandes mudanças, assim como o sistema econômico que a rege. Da televisão ao computador, do simulacro (simulação por imagens) ao *chip* (microprocessador de tamanhos mínimos), a sociedade se transformou em Sociedade do Espetáculo, e o Estado em Estado-Espetáculo.

Das teorias que se multiplicaram a partir da década de 60 (ver a respeito, entre outros: Mandel, Bell, Habermas, Lyotard, Lasch, Paz, Eco, Baudrillard, Burger, Portoghesi...) ao nosso cotidiano, a Pós-Modernidade faz parte de nossa vida — ou melhor, nós fazemos parte da Pós-Modernidade.

Todas as linguagens artísticas apresentaram movimentos ou artistas com características diferentes. Nas Artes

Plásticas, por exemplo, na década de 50 o informal desloca o ponto de interesse da obra para o processo de criá-la. Do Pop Art ao Body Art, do Arte Povera ao Land Art, os movimentos se multiplicaram e se sobrepuseram. A participação efetiva do público é um ponto alto nos Happenings. A utilização de várias linguagens acontece em diversas manifestações, como na Performance. A Arquitetura, depois de negar o Funcionalismo (Le Corbusier e F. L. Wright), mergulha na era Pós (Robert Venturi e Aldo Rossi).

O fato de os teóricos não usarem este termo em relação ao Teatro não quer dizer que esta linguagem artística não esteja também em uma fase Pós. Mas, independendo do nome ou da qualificação, o que podemos verificar é que houve novas propostas. E quando se fala em Teatro depois de 1945, temos que começar por dois nomes: Artaud e Brecht, que formam a base do Teatro deste período.

Artaud

Antonin Artaud (1896-1948), ator de Teatro e Cinema, dramaturgo, diretor, poeta e teórico. Faz parte do Movimento Dadaísta e, mais tarde, do Surrealismo. Em 1927 funda junto com Vitrac o *Teatro Alfred Jarry*. Em 1932 escreve *O Teatro e a crueldade*, e, em 1938, *O Teatro e seu duplo*. No *Teatro de Bali* (a Companhia do Teatro Balinês atuou em Paris durante a Exposição Colonial, em 1931) encontra uma criação autônoma e pura, coisa que não existe mais no Teatro Ocidental. Propõe fazer tábula rasa na tradição ocidental e um espetáculo — para ele o Teatro é o espetáculo — que seja um ritual, uma criação onde a palavra não é suprimida mas tem "mais ou menos a importância que tem nos sonhos". Dava primazia ao corpo e seu movimento: "Proponho um Teatro onde violentar imagens físicas violem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, que

abandone a psicologia e narre o extraordinário, que induza ao transe". O Teatro e a peste:

> O Teatro essencial é como a peste, não porque ele é contagioso, mas porque, como a peste, é a revelação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou numa população todas as perversas possibilidades do espírito. [...] A representação teatral é um delírio, e é comunicativa.

A encenação e a metafísica:

> No Teatro Oriental do tipo metafísico, diversamente daquele Ocidental de tipo psicológico, todo o conjunto compacto de gestos, sinais, atitudes e de sonoridade que constitui a linguagem do espetáculo e da cena — linguagem que desenvolve todas as suas conseqüências físicas e poéticas sobre todos os planos de consciência e em todos os sentidos — leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que poderiam ser definidas "metafísica em ato".

A negação do Teatro Ocidental o leva a uma recriação com influência do Teatro Oriental, baseado no gesto e na respiração do ator, no uso das máscaras e outros elementos que possam exprimir uma forma de comunicação total com o público. Este é o objetivo do espetáculo.

O Teatro e a crueldade — primeiro manifesto:

> [...] o Teatro, por sua componente física e porque exige "a expressão no espaço", a única efetivamente real, permite aos meios mágicos da arte e da palavra agir organicamente e na sua totalidade, como exorcismos renovados.

Em relação ao lugar teatral em "Acena", descreve a sala:

> Nós suprimimos a cena e a sala, substituindo-as por um tipo de lugar único, sem divisórias, sem barreiras de qualquer gênero, que se tornará o teatro mesmo da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre espectador e espetáculo, entre espectador e ator, porque o espectador, situado no centro da ação, será por ela circundado e nela envolvido. Este cerco acontecerá devido à configuração da sala. Assim, abandonando os teatros atualmente existentes, tomaremos

> um barracão ou um celeiro qualquer, que faremos reconstruir segundo os procedimentos utilizados na arquitetura de certas igrejas ou lugares sacros em geral, e certos templos do Alto Tibete. No interior desta construção teremos determinadas proporções de altura e profundidade. A sala será circundada por quatro paredes absolutamente sem ornamentos, e o público estará sentado no meio em assentos giratórios para poder seguir o espetáculo que acontecerá em volta dele. De fato a falta de uma cena como nós a conhecemos fará com que a ação se desenvolva em todos os pontos da sala. Áreas especiais nos quatro pontos cardeais da sala serão reservadas aos atores e à ação. As cenas individuais serão declamadas sobre um fundo de paredes brancas para melhor absorver a luz. [...]

Em relação à cenografia, nega o uso de cenários. Bastam

> as personagens hieroglíficas, os costumes rituais, os bonecos altos de 10 metros [...] os instrumentos musicais grandes como os homens, os objetos de forma e destinação ignorada.

Por ter-se adiantado ao seu tempo, por suas teorias e pela sua vida, foi considerado um profeta, um inovador, um místico. Influenciou desde Peter Brook a Grotowski, de Arrabal ao grupo Bread and Puppet.

Entrando em contato com as teorias de Artaud ou lendo seus poemas ou sobre a sua vida, ninguém, amando-o ou odiando-o, fica indiferente. O mesmo fascínio, mesmo propondo teorias opostas, exerce Brecht.

Brecht

Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, dramaturgo, diretor e teórico alemão. Seu primeiro texto dramatúrgico é de 1918 — *Baal*. Em 1924 vai para Berlim a convite de Max Reinhardt e passa a ser o dramaturgo do *Deutsches Theatre*. Entra em contato com artistas Dadá, como Georg Grosz. Estuda o marxismo (se aproxima do pensamento de Rosa de Luxemburgo e da democracia operária), que lhe dá bases para o Teatro Didático e o Teatro Épico. Em 1932 foge para os Estados Unidos, de onde tem que sair em 1948. Na volta à Alemanha funda em Berlim o seu teatro *Berliner Ensemble*.

Nos *Dramas didáticos* (1928/33) discute a relação entre a liberdade individual e a coletiva. São considerados de grande beleza, assim como os poemas da época, inovadores e originais na sua estrutura. O Teatro Épico é esquematizado por ele nos *Escritos teatrais*.

O Teatro Épico narra o drama. Este tem que transmitir conhecimentos. Nele o homem como ser mutável é estudado e pesquisado. As tensões são colocadas ao longo e não no fim. Cada cena é independente. O objetivo é levar o espectador a tomar consciência, refletir e tomar atitudes. O Teatro Épico tem um caráter científico-sociológico: ele não quer ser somente um documento, uma denúncia, mas quer converter o espectador à luta de classe.

Para que o espectador se mantenha lúcido e capaz de pensar e discutir objetivamente, a função do drama não pode ser catártica, mas se contrapõe a este. Com este objetivo, Brecht usou o "efeito de distanciamento". Ao contrário das propostas de Stanislavsky, o ator deve mostrar a personagem e não pode envolver-se com ela. Os elementos que compõem o espetáculo, isto é, a cenografia e os figurinos, as luzes, a música, devem servir para o mesmo fim e ressaltar o "efeito de distanciamento".

Opondo-se a qualquer efeito ilusionístico, sugestivo, alegórico, Brecht tira do palco tudo o que possa esconder que o que ele faz ali é Teatro: o público tem que ver os refletores e as gambiarras, como acontecem os efeitos, para que eles não sejam entendidos como mágicas, mas como trabalhos feitos por homens. Nada é camuflado. O espectador tem que ter a consciência das maquinarias e de que é através delas que surgem os efeitos.

Os principais cenógrafos que trabalharam com Brecht são Kaspar Neher, que colaborou com ele na elaboração do que seria uma cenografia no Teatro Épico; Theo Otto, que fez os cenários de *Mãe coragem*; Karl von Appen, que foi o cenógrafo na época do Berliner Ensemble. Eles colocaram visualmente as propostas de Brecht. Nos *Escritos teatrais*, encontramos:

> Ao se construir o lugar de ação não se deve propor a ilusão de um quarto e de uma paisagem. Basta então alguma indicação; mas é necessário que exprima coisas que historicamente ou socialmente são mais interessantes que aquelas existentes no ambiente real.

Objetos reais e tratados conforme o drama. Como por exemplo em *Mãe coragem*, a carroça e tudo o que havia em cena era verdadeiro e carregava o peso do tempo. A cor não é usada como símbolo, mas como superfície neutra. A luz, da mesma forma, sem efeitos, para clarear. Tem que contribuir para o "efeito de distanciamento".

Como Piscator, sempre usa cartazes e projeções como meios didáticos. A intenção é fazer com que o espectador se mantenha distanciado do espetáculo e atento.

Os textos dramatúrgicos de Brecht são encenados e estudados até hoje. Sua obra continua influindo diretores e cenógrafos.

Theo Otto

Theo Otto, conhecido também como pintor, iniciou-se como cenógrafo em 1924. Trabalhou com vários diretores até fixar-se no Berliner Ensemble. Sobre seu trabalho, afirmou:

> Quando faço uma cenografia, devo esquecer tudo o que já fiz antes. Cada autor necessita de meios específicos. Se o cenógrafo tem um estilo definido no Teatro, ele se torna um virtuoso. Não se pode esquecer estes princípios.

Nos Estados Unidos

Até 1915, nos Estados Unidos são encenadas peças de linguagem naturalista, e os cenários correspondiam à mesma linguagem. Depois, as montagens foram dominadas pela Nova Dramaturgia. Os cenógrafos descobrem Appia e Craig, e aplicam suas idéias de uma forma generalizada em peças no início do século. Na Nova Dramaturgia, os cenários deixam de ser detalhistas sem perder o seu caráter realista, introduzindo imagens simbólicas, sugestões. Neste mesmo período se firmam dramaturgos como Arthur Miller, Albee, Tennessee Williams, Eugene O'Neill. Muitos cenógrafos foram influenciados pelas companhias que passaram a se apresentar por lá, como a de Max Reinhardt e Jacques Copeau; Robert Edmond Jones, Lee Simonson e Norman Bel Geddes são os primeiros cenógrafos a se destacar nesse panorama.

Jones, Simonson e Bel Geddes

Segundo R. E. Jones,

> um bom cenário deverá ser não um quadro mas uma imagem. [...] Tudo o que é real deve sofrer uma estranha metamorfose antes de se tornar um fato teatral. O cenário deverá se dirigir ao olho do espírito. Existe um olho exterior que observa e um olho interior que vê. [...] O cenógrafo deve sempre tomar cuidado em não ser muito explícito. Um bom cenário não é um quadro. É alguma coisa viva, mas é também alguma coisa que é transmitida: um sentimento, uma evocação. Eu procuro a Beleza, não as coisas belas. [...] Um cenário não é só uma coisa bela, um conjunto de coisas belas. É uma presença, um estado de espírito, o acompanhamento sinfônico da peça, um grande vento que tem que acender o drama. Ele restitui um eco, ressalta, anima. É uma expectativa, um pressentimento, uma tensão. Não diz nada, mas oferece tudo.

Em 1913 apresenta sua montagem mais revolucionária, *Os Cenci*, de Shelley, em um teatro de arena.

Lee Simonson acha que "o cenário é um plano de ação", enquanto Norman Bel Geddes diz que

> o que importa antes de mais nada [...] é orquestrar o conjunto da apresentação pelo conjunto dos meios que procuramos ritmicamente associados: o cenário, os costumes, os movimentos dos atores e dos figurantes, a dicção [...] e a luz, elementos feéricos mas não superiores ao jogo das interpretações.

O teatro de arena

O teatro de arena, ou como chamam os franceses, o *théâtre en rond* (teatro em círculo), surgiu nos Estados Unidos principalmente por problemas econômicos. A Depressão dos anos 30 determinou uma crise no Teatro. O sonho do diretor Margo Jones era que cada cidade americana voltasse a ter um teatro. O teatro de arena, por ser mais barato, seria, segundo ele, o único possível.

Também por problemas de ordem econômica, os diretores Glenn Hughes — que gostava de utilizar este tipo de sala e conhecia outros teóricos e diretores europeus — e Edward Margum têm a mesma atitude de M. Jones. Outro fator que contribui para a crise teatral dos anos 30 é o Cinema. Não que houvesse uma rivalidade, mas este roubava o público do Teatro.

Na década de 40 e daí em diante, muitos teatros com esta forma surgirão nos Estados Unidos, na Europa e também no Brasil.

A Capital das Artes, como era chamada Paris até 1945, perde o título definitivamente para Nova York após a II Guerra Mundial. Isto não quer dizer que a Europa deixou de ser o berço das Novas Vanguardas, ou melhor, dos movimentos Pós, mas as atenções estão sempre voltadas para os Estados Unidos. O fator econômico mais uma vez não pode ser desprezado para se entender essa mudança.

Living Theatre

A discussão nos Estados Unidos, como na Europa, se coloca entre o chamado Teatro comercial e o não comercial. Quando perguntaram a Joseph Chaikin (ator e diretor, atuou no Living Theatre e fundou e dirigiu o *Open Theatre*, em 1964) qual era a situação do Teatro na atualidade, ele respondeu que o Teatro era igual a qualquer divertimento, tipo tomar um drinque, ver um *show*, ir a uma boate. Era esse o tipo de espetáculo oferecido na Broadway e na Off-Broadway, um Teatro que serve para mostrar um *status* de classe média. Mas que havia também um outro tipo de Teatro, aquele que alimenta espiritualmente e é oposto ao Teatro Oficial.

Esta discussão, como vimos, não é nova. Nos anos 50, o Living Theatre se posiciona contra o Teatro da Broadway e inaugura uma corrente nos Estados Unidos, a dos grupos inicialmente da Off-Broadway e posteriormente, pela mesma razão, da Off-Off-Broadway. Ou seja, fora dos esquemas comerciais da Broadway, um Teatro baseado na experiência e no intelecto.

O Living (o termo significa "vida") foi fundado em 1951 por Julien Beck (1925-1985) e Judith Malina. A trajetória do Living é intensa e conturbada. Começa em 1948, num sótão que foi fechado pela polícia. Até 1951 trabalham na sala de seu apartamento. Depois conseguem um contrato de um ano com o *Teatro Cherry Lane*. Passam para um galpão e se utilizam da rua como lugar-teatro.

Artaud os influenciou de uma maneira determinante. Teatro-Vida, espetáculo como rito, grupo de atores como uma comunidade. O Living usou textos dramatúrgicos, e posteriormente os espetáculos se tornaram criações coletivas. Suas peças falam do homem e de seus problemas contemporâneos.

Judith Malina é atriz, estudou na *New School's Dramatic Workshop*, escola de Erwin Piscator, que foi seu professor. Julien Beck é pintor. Para eles o espetáculo tem que ter: participação física do espectador, narração e transcendência para alcançar seus objetivos; tem que colocar o público frente a si mesmo, ampliar a consciência e alcançar o entendimento da natureza das coisas. São contra o Naturalismo, contra a versão americana de Stanislavsky e contra a Broadway: segundo eles, nada de novo pode acontecer em um lugar confortável.

Julien Beck cuida dos cenários e dos figurinos. Usa materiais pobres para confeccioná-los. A beleza nasce da criação, e não do material usado. Os cenários, desde o começo econômicos, aos poucos desaparecem. A cenografia será o lugar escolhido — a rua, por exemplo —, sem outras interferências mais que o corpo do ator e os movimentos no lugar cênico e o público com sua participação.

A importância do Living está tanto na descoberta de que qualquer lugar pode se transformar em teatral e na cenografia usada para organizar estes lugares como também no reforço da atuação do ator: tudo em função da palavra e da mensagem que ele traz. Por exemplo, em *The Brig* (nome de uma prisão para militares), apresentada em 1963 nos Estados Unidos e em 1966 na Europa, o lugar cênico é ocupado por beliches, existindo à frente deles uma grade de arame farpado e em parte fechado com tela. *The Brig* é um inferno para um ser humano, é onde ele vai se desintegrando e destruindo. Para o Living Theatre, "é o microcosmo de um mundo dominado pelo dinheiro, pela autoridade, e voltado para a morte, a menos que o homem reaja". O público deveria ficar horrorizado, para reagir contra.

Em 1963 vão viver na Europa, pois tiveram problemas nos Estados Unidos: foram despejados e processados por falta de pagamento de impostos. Voltarão aos Estados Unidos em 1968. Neste período vivem como uma comunidade.

O Living vem para o Brasil em 1970, quando trabalhará junto ao Teatro Oficina. Apresenta duas criações coletivas: *O legado de Caim* e *Visões, rituais e transformações*.

A primeira peça tratava da escravidão do homem pelo homem nas suas mais variadas manifestações. Foi pensada para ser apresentada em fábricas, praças e galpões. A segunda discutia temas como a guerra, o Estado, a propriedade, o amor e a morte. Não havia palavras. Ocupou toda a cidade do Embu. Começava com uma procissão em diferentes ruas até a praça central. Duas mil pessoas acompanharam a encenação.

Outros grupos

Depois do Living Theatre muitos grupos surgiram: em 1962 o Bread and Puppet, um grupo de protesto, apresenta Teatro Político. Se apresentou na periferia, em praças e ruas. Participaram de passeatas e manifestações, especialmente as que eram contra a Guerra do Vietnã. Foi fundado por Peter Schumann, de origem alemã, escultor e bailarino, que diz: "O Bread and Puppet não é um teatro para crianças, mas para a criança adormecida dentro de cada adulto". Nas suas apresentações se utiliza de bonecos, como propunha Artaud, que eram feitos de papel prensado ou de outros materiais leves. Eles têm até 5 metros de altura e são fantásticos no seu feitio, nas cores e nos tamanhos. Apresentam-se em poucos lugares fechados, e quando isto acontece não fazem nenhuma interferência: os cenários são os bonecos. *Cry of people for meat* (*Choro do povo por carne*) foi apresentado em um teatro. Utilizaram enormes máscaras representando Tio Fatso, a Dama Vietnamita, o Grande Guerreiro. E encenaram uma síntese da história do mundo.

O Open Theatre foi fundado por Joseph Chaikin e Peter Feldman, em 1963, em Nova York. Em 1965 se profissionaliza o *Firehouse Theatre*, em Minneapolis; e em Delano, Califórnia, nasce o grupo Teatro Campesino, com uma função didática — como a proposta de Brecht — que conscientizou os trabalhadores rurais de seus direitos. Richard Schechner funda, em 1962, o Performance Group.

Em 1959, um grupo que inventou o termo "teatro de guerrilha" (chegar, representar, comover e fugir), o San Francisco Mime Troup, se torna mais radical do que o Living Theatre. Outros grupos surgem questionando tudo: arte marginal, grupos *underground*, arte de protesto, grupos radicais. Todos contribuíram para alargar as possibilidades de se achar um lugar teatral não-convencional e uma cenografia criativa e adequada aos seus objetivos.

Na Europa

Na França, Jean Vilar (1912-1971), ator e diretor, funda em 1947 o Festival d'Avignon e em 1951 assume a direção do *TNP (Teatro Nacional Popular)*. O TNP tinha como objetivo alcançar um grande público, uma reflexão coletiva. Usava textos dramatúrgicos importantes onde a mensagem era passada principalmente pela palavra com cenários simples. Mas também é contra o teatro à italiana por este não permitir o contato vivo e eficiente com o público. O cenógrafo Léon Gischia, também artista plástico, cria as cenografias e os figurinos da maioria dos espetáculos dirigidos por Jean Vilar desde 1945. A identidade absoluta de visão entre cenógrafo e diretor possibilitou a criação de espetáculos onde os cenários e os figurinos traduziam perfeitamente os objetivos da encenação. Segundo L. Gischia, o artista plástico no Teatro tem a função de fundir os valores plásticos e os valores dramáticos em uma síntese harmoniosa. Nos seus cenários só usa elementos que tenham uma função precisa, dando destaque aos figurinos para alcançar o equilíbrio visual necessário à proposta de J. Vilar, onde o ator e o texto estão em destaque.

Desde o primeiro Festival d'Avignon são usados lugares teatrais como a praça em frente ao Palácio do Papa, onde foi montado um enorme tablado retangular com duas passarelas saindo da parte da frente e indo em direção oposta até o chão. Para cada peça o lugar cênico é repensado e os acessórios completam a composição segundo o objetivo desejado. Como diz o cenógrafo Léon Gischia, "um trono em Teatro não deve ser um verdadeiro trono, mas dar a idéia de trono. Estes elementos atuam em relação aos atores. Nada pode ser gratuito". A cenografia tem como objetivo esclarecer os movimentos e as relações das personagens e participar diretamente do significado do drama, ao mesmo tempo que estimular a fantasia do espectador, que "completará" mentalmente os ambientes.

O Festival d'Avignon existe até hoje e continua apresentando encenações onde a pesquisa e a experimentação têm prioridade. Além disso segue atingindo um grande público, na maioria jovens, estudantes e trabalhadores. Tem mais de vinte lugares teatrais à disposição dos grupos que lá se apresentam.

René Allio e Polieri são cenógrafos que, na França, não se limitam a criar no âmbito cenográfico, mas propõem novos lugares teatrais. René Allio trabalha com Roger Planchon. Em 1960, em um texto intitulado *Novos autores e formas novas*, preconiza um teatro-laboratório onde tudo pode ser feito e pesquisado. O projeto consta de uma sala montada em estruturas modulares que podem ser alteradas conforme o desejo do diretor e o objetivo da peça.

As salas transformáveis hoje já existem e são consideradas o lugar teatral correspondente à época atual. Por exemplo, o *Teatro Experimental da Universidade de Miami* tem possibilidade de várias combinações diferentes. O *Teatro Mars*, em São Paulo, é um lugar teatral transformável ou polivalente: o projeto oferece quatro alternativas.

Jacques Polieri, cenógrafo e encenador, tem inúmeros textos teóricos, manifestos e projetos de lugares teatrais. Entre outros, o "Teatro de Movimento Total". Em 1960 cria um *Centro Experimental do Espetáculo*.

Ariane Mnouchkine funda e dirige *Le Théâtre du Soleil*. Os espetáculos são representados em lugares alternativos, até o grupo fixar-se em uma fábrica desativada em Vincennes — *Cartoucherie* —, em 1970. No espetáculo *1789* e posteriormente no *1793* (criações coletivas), o público acompanha a cena que acontece em uma série de tablados. A cenografia organiza e compõe o espaço. O figurino e a maquiagem exagerados ressaltam as personagens.

Na Itália, Luca Ronconi, ator, cenógrafo e diretor, já tinha abandonado o palco tradicional quando, em 1969 com a encenação de *Orlando furioso*, de Ariosto, procurou a praça como lugar teatral com cenas simultâneas, multiplicidade que dificultava o espectador: para ver a peça inteira devia assisti-la mais de uma vez. O cenógrafo foi Umberto Bertacca; Elena Mannini criou os figurinos. O espetáculo foi apresentado em Spoleto, no Festival dos Dois Mundos.

Peter Brook

Peter Brook, diretor e cenógrafo inglês, apresentou nas décadas de 60 e 70 montagens que marcaram época por sua engenhosidade. Com a Royal Shakespeare Company, monta três espetáculos sob influência das teorias de Artaud. *Marat-Sade* ou *A perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat conforme foi encenado pelos enfermos do hospício de Charenton sob a direção do Marquês de Sade*, de Peter Weiss, foi o terceiro — uma síntese das propostas do Teatro do Absurdo, do Teatro Épico e do Teatro da Crueldade —, onde se utiliza de cenários simples. O palco está praticamente nu, com um praticável ao fundo e alguns objetos essenciais. Tudo não para atrair a atenção do espectador mas indicar a ação do drama. As teorias de Peter Brook estão no seu livro *O Teatro e seu espaço*, onde escreve:

> O cenário e os figurinos podem, às vezes, evoluir durante os ensaios ao mesmo tempo que evolui o resto do espetáculo [...]. Trabalhando com um cenógrafo, o que mais importa é uma compreensão semelhante do tempo. Tive o prazer de trabalhar com muitos cenógrafos maravilhosos, mas às vezes fui apanhado em armadilhas estranhas, como quando o cenógrafo rápido demais chega a uma solução que se impõe, de modo que me vi forçado a aceitar ou recusar formas antes de ter sentido quais formas me parecessem imanentes ao texto. Quando aceitava a forma errada, por não ter achado nenhuma razão lógica para me opor à convicção do cenógrafo, trancava-me numa armadilha da qual a direção não conseguia mais sair e, em conseqüência, obtinha um péssimo resultado. Tenho verificado com freqüência que o cenário é a geometria do espetáculo definitivo, de modo que um cenário errado torna muitas cenas impossíveis de serem representadas, chegando mesmo a destruir muitas possibilidades dos atores. O melhor cenógrafo avança passo a passo com o diretor, voltando atrás, mudando, reformando à medida que gradualmente se delineia uma concepção do conjunto. [...] Entretanto, muitos cenógrafos tendem a achar que, com a entrega dos projetos de cenários e figurinos, a parte mais importante de seu trabalho criativo está substancialmente completa.

Nessas suas teorias também ressalta a diferença entre a linguagem cenográfica, a pintura e a escultura.

As propostas de Peter Brook são de que a encenação se desenvolva em uníssono, como uma criação coletiva onde a participação de todos é essencial, e assim se possa obter uma real unidade no espetáculo. Isso só é possível se houver uma perfeita sintonia entre o diretor e o cenógrafo; como isso não é fácil, apareceram vários diretores-cenógrafos, como por exemplo o próprio Peter Brook, Lucchino Visconti, Franco Zeffirelli, Eugenio Barba.

Entre as montagens de Peter Brook indicamos *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, com cenografia de Sally Jacobs; com um espaço simples mas funcional, com elementos necessários, como trapézios e escadas móveis, o ator se tornou um acrobata. *Os Iks*, criação coletiva, adaptação do livro de Colin Turnbull, foi apresentado no *Teatro de Bouffes-du-Nord*, parcialmente em ruínas. Foi deixado assim e nada melhor para esse texto e objetivos do espetáculo. O público ficava sentado em semicírculo no chão de terra, e os atores iam se transformando em

Iks — uma tribo que, por problemas econômicos, regrediu a um estágio mais que selvagem.

Depois da década de 70, Brook passou a sofrer influência de Grotowski.

Jerzy Grotowski

Grotowski, diretor polonês, funda o *Teatro-Laboratório* em 1959, em Opale; em 1965 muda para a cidade de Vroclave, no oeste da Polônia. Em 1968 escreve *Para um Teatro Pobre*, onde expõe suas teorias. Sofre influência de Artaud, do Teatro Oriental (a Ópera de Pequim, o Kathakali indiano e o Nô japonês), do método de formação do ator de Meyerhold, a "Biomecânica", e também revalida a metodologia de Stanislavsky.

O Teatro-Laboratório não é um teatro mas um lugar teatral. É também um instituto que se dedica à pesquisa de Teatro, especialmente em relação ao ator. Surge o método de Grotowski para a formação do ator. A proposta desse diretor parte da discussão a respeito do que seria Teatro. Negando que quer atingir as massas, propõe um lugar teatral pequeno para que realmente aconteça a comunhão — o espetáculo é um rito — entre cada espectador e a cena. Nega, portanto, o Teatro Político e o Teatro como diversão, o Teatro síntese e o Teatro total. Todo seu trabalho dá primazia ao ator. Para isso acha totalmente desnecessários qualquer coisa que seja supérflua, cenários decorativos, maquiagem, efeitos. Segundo ele, o Teatro pode perfeitamente existir sem tudo isso, mas "não pode, ao contrário, existir sem uma relação direta e palpável, uma comunicação de vida entre ator e espectador". Portanto define Teatro como

> aquilo que tem lugar entre espectador e ator. Todo o resto é suplementar — talvez acessório, mas suplementar [...]. Todos os outros elementos visuais — isto é, plásticos — são construídos pelo corpo do ator; e os efeitos acústicos e musicais, pela sua voz.

O que Grotowski propõe com suas teorias é voltar "ao momento mágico das origens". Portanto o Teatro "tem que ser ascético, um Teatro Pobre".

Em relação ao cenógrafo, diz:

> Para o cenógrafo, o Teatro é, acima de tudo, uma arte plástica — o que pode ter conseqüências positivas [...]. Na prática, os cenógrafos mais originais sugerem um confronto entre o texto e essa visão plástica que ultrapassa e revela a imaginação do escritor. [...] [O cenógrafo deverá criar] um espaço organizado de maneira adequada e que faz "brotar" a maior parte dos valores plásticos e musicais da ação do ator.

Os objetos colocados em cena não são privados de significado, ao contrário e além disso têm uma função bem precisa: confrontar-se com as personagens.

Em *Caim*, de George G. Byron, 1960, usa ainda a cena frontal. Os atores se utilizam do proscênio, indo atuar no meio dos espectadores durante três momentos da encenação. Em 1961, usa a cena central retangular. No espetáculo seguinte atuam diretamente entre o público. Em *Kordian*, de Juliusz Slowacki, em 1962, a sala é transformada em um corredor de uma clínica psiquiátrica onde os pacientes são em parte os espectadores, que estão sentados nos leitos junto aos atores. O cenógrafo destes espetáculos foi o arquiteto Jerzy Gurawski. Ainda em 1962, montou *Akropolis*, de Stanislaw Wyspianski, com o mesmo cenógrafo, figurinos e acessórios de Jozef Szajna. Representando a civilização contemporânea, a acrópole moderna foi pensada como "cemitério que consome", ambientado em Auschwitz. Os espectadores representam os vivos. Os acessórios são tubos, dois carrinhos de mão, uma banheira toda enferrujada, que se torna um altar ou um leito nupcial, mas mantém um significado mais profundo — a banheira era usada para a preparação dos cadáveres para fabricar sabão. Há ainda um monte de cordas que passam despercebidas no início do espetáculo, mas no fim os espectadores ficam presos em uma enorme gaiola. Os costumes eram feitos de tela de saco, envelhecidos e rasgados.

Em *A trágica história do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, com cenografia de J. Gurawski e figurinos de Waldemar Krygier, em 1963, a sala tinha duas mesas enormes que representavam o passado, uma ao lado da outra, e uma menor em frente, que representava o presente, com cadeiras em volta onde sentavam os espectadores. É agora o refeitório de um convento onde acontecerá a última ceia. Fausto representa o cientista atômico e cibernético. Em 1965, montou *O príncipe Constante*, adaptação da obra de Calderón de La Barca, de autoria de Juliusz Slowacki, cenografia de Jerzy Gurawski, figurinos de Waldemar Krygier. Havia lugar para trinta espectadores, que ficavam atrás de uma parede de madeira tão alta que apareciam só suas cabeças. Estão excluídos, só observam. No centro da arena retangular, a mesa do sacrifício. Tudo em madeira escura. A luz acentua a ação.

Grotowski escreve:

> Por mais que o Teatro disponha de meios materiais e por mais que explore os seus recursos mecânicos, continuará tecnologicamente inferior ao cinema e à televisão. Por conseguinte, prefiro a pobreza do Teatro. Contentamo-nos com o esquema palco/auditório: em cada espetáculo, designam-se os espaços para os atores e espectadores. Logo, torna-se possível variar infinitamente a relação ator/espectador. [...] A eliminação da dicotomia palco/platéia não é mais importante — cria simplesmente uma área adequada da investigação. O essencial reside em encontrar a relação espectador/ator adequada a cada tipo de espetáculo [...].

Grotowski questiona nos seus trabalhos as figuras míticas da nossa civilização, e o protagonista é ao mesmo tempo vítima e rebelde.

Eugenio Barba, diretor italiano, aluno de Grotowski, funda o *Teatro Odin* em Oslo, em 1964. Posteriormente muda para a cidade de Holsterbro, na Dinamarca. Usa, como o mestre, uma sala vazia adaptável conforme as necessidades. Segundo ele,

> o valor do Teatro hoje não está na sua função sociológica, que é difundida e indefinível, mas no sentido psicológico preciso e distinto que este assume para cada ator e para cada espectador.

A questão que ele levanta não é "o que é o Teatro" mas "o que é o Teatro para mim". A resposta é uma ação verdadeira, e nela está a revolução do Teatro. Apresenta muitos espetáculos pela Europa e esteve recentemente no Brasil. Em São Paulo, na época, não havia uma sala que correspondesse aos seus objetivos; assim, adaptou o *Teatro Sérgio Cardoso*: eliminou totalmente a platéia. Usou o enorme palco como lugar teatral, dispondo o público em semicírculo, sentado em arquibancadas, e no meio a cena. O Odin se apresenta também em ruas e praças.

Nos espetáculos de Grotowski e E. Barba, a "pobreza" não significa absolutamente feiúra ou desleixo. Ao contrário, são belíssimos. Usando poucos elementos ou economia de cores, tudo, a partir de um trabalho de ator de qualidade, é pensado e estabelecido para formar uma imagem cênica de força visual clara e envolvente.

Josef Svoboda

Não podemos deixar de mencionar um dos mais célebres cenógrafos da nossa época: Josef Svoboda, tchecoslovaco, nasceu em 1920. Sua formação passa pelas Artes Plásticas, Arquitetura e Teatro. É nomeado chefe dos cenógrafos e diretor técnico do *Teatro Nacional de Praga*, em 1951. Atua até hoje tanto na Europa como fora dela. Pesquisador incansável, considera que não existe coisa mais fascinante que um palco vazio: é sempre um desafio. Disse que "a cenografia é a encenação visual do drama", enquanto uma criação que respeita e age conforme o objetivo do espetáculo. Em todos os seus trabalhos podemos observar que colocou em prática a sua definição. Todos apresentam a qualidade de uma obra onde se percebe a incansável busca da perfeição. E para ele

> a cenografia perfeita é aquela que consegue "diluir-se" no espetáculo, ao ponto em que o diretor e os atores a sintam como necessária, como único espaço dado à expressão do significado da obra.

Enquanto isso, no Brasil...

Falar em cenografia no Brasil que não seja entendida como ambientação de cena e pano de fundo faz com que comecemos pelo cenógrafo Santa Rosa. Até então — e até hoje — o gabinete dominou os palcos. Os gabinetes chegaram no Brasil como influência francesa, o *décor fermé*, que surgiu na Comédie Française, em 1827. Eram usados para comédias e especialmente para dramas burgueses. Na definição daqui, os gabinetes são cenários construídos com trainéis formando as paredes, janelas, portas, que reproduzem o interior de uma habitação. Quando estes não eram usados, eram utilizados telões pintados colocados no fundo do palco. Raros os exemplos de espetáculos onde não são usados gabinetes ou telões. Por exemplo *Amor*, de Oduvaldo Vianna, em 1933, sendo o cenógrafo Enrico Manzo. Destaque para *A margem da vida*, de Tennessee Williams, em 1948, direção de Alfredo Mesquita e cenários do artista plástico Clóvis Graciano.

Flávio de Carvalho (1899-1973), arquiteto e artista plástico, em 1933 reformou um pequeno armazém e instalou o *Teatro da Experiência*, onde encenou a sua peça — falada, cantada e dançada — *Bailado do deus morto*. Oswaldo Sampaio, artista plástico e cenógrafo, o ajudou no cenário, que era composto de um fundo preto, uma coluna de alumínio, vazada em três distâncias simétricas. Os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas. A luz ressaltava o metal e os panos brancos. O espetáculo foi proibido e o lugar teatral fechado pela polícia, e de nada adiantou o protesto dos intelectuais da época: Caio Prado, Procópio Ferreira, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz etc.

Em 1956, cria o cenário para o bailado *Ritmos de Prokofiev*, no *Teatro Cultura Artística*. Usa a linha como único elemento: fitas plásticas que formam desenhos junto aos bailarinos.

Infelizmente, Flávio de Carvalho não se dedicou à cenografia teatral.

Santa Rosa

Santa Rosa (1909-1956) inicia sua carreira em 1937, mas o seu cenário revolucionário é o da montagem *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues, com direção de Ziembinski, em 1943. Espetáculo esse que foi um marco no panorama do Teatro no Brasil. Apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A cenografia foi pensada em relação ao significado do drama. O cenário era construído em dois planos: em cima, a realidade; embaixo, a memória e a alucinação.

Como ele mesmo escreveu, em *Teatro — realidade mágica*,

> na medida em que uma fotografia pode significar o SER, o cenário retrata o DRAMA, e o ideal seria que depois das três pancadas de Moliére, aberto o pano de boca, penetrasse o espectador, de imediato, no sentido espiritual do texto dramático através da poderosa sugestão do clima cenográfico.

O cenário "é tão importante na sua ligação orgânica com o drama que mesmo em sua ausência material, quando não está representado por pintura ou construção que o identifique, ele existe. É como suporte da realização dramática.

Uma parede lisa, uma cortina, a caixa vazia do teatro podem tornar-se cenários expressivos [...].''

O Teatro Brasileiro de Comédia

O teatro foi inaugurado em 1948: um pequeno local para 356 lugares — que antes era uma garagem — com palco frontal. Hoje, depois de sofrer várias modificações, funcionam no prédio as salas: TBC, Assobradado, Arte, Arena, Câmara.

Em São Paulo, depois desse, surgiram muitos teatros com as mesmas características. De uma simplificação dos teatros à italiana, por problemas financeiros, são adaptados locais e transformados em teatros de cena frontal e platéia fixa.

O TBC por ser uma companhia permanente possibilitou uma infra-estrutura para a execução dos cenários e a contratação de vários cenógrafos. Com isso, os cenários eram bem-acabados e adequados aos dramas encenados. Trabalharam no TBC os cenógrafos: Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Carlos Jacchieri, Cyro de Nero, Túlio Costa, Maria Bonomi e Gianni Ratto.

Gianni Ratto, diretor e cenógrafo, nasceu em Milão, em 1916. Com uma formação teórica ligada à Arquitetura, Artes Plásticas e Teatro, além de uma prática no *Piccolo Teatro* e no *Teatro Alla Scala* de Milão, trouxe para o Brasil, a partir de 1954, uma valiosa bagagem de conhecimentos. Até hoje é uma personalidade do Teatro no Brasil.

O Teatro de Arena

É no *Teatro de Arena* que encontramos o primeiro lugar teatral que não seja o tradicional. O grupo se forma em volta do diretor José Renato, que na Escola de Arte Dramática de São Paulo tinha conhecido o texto-proposta de Margo Jones a respeito do *Theatre-in-the-Round*, e o

adota no Brasil. A primeira companhia se forma em 1953, e a estréia foi no Museu de Arte Moderna (na época instalado no prédio dos Diários Associados), e nos noticiários era destacada ''Uma nova técnica de apresentação, em que os atores são colocados no centro da sala de exibição como nos circos, ficando circundados pelos espectadores [...]''. A justificativa dada ao uso do teatro de arena foi de ordem econômica — como nos EUA.

Antes de ter o seu teatro, o grupo se apresentou em lugares alternativos (fábrica, clube, colégio), prática que continuou (nas viagens fora de São Paulo, se apresentando em circos) depois da inauguração, em 1955, do Teatro de Arena, na rua Theodoro Baima, 94. O pequeno local, antes uma loja, tinha 150 lugares e era realmente circular. Em 1964 perdeu parte das suas características — o lugar cênico se torna retangular e a platéia, em semicírculo, passa a ter 170 lugares. Hoje o teatro chama-se *Teatro Experimental Eugênio Kusnet*, e tem sofrido várias alterações. O lugar teatral lembra um ''teatro elisabetano''.

A dramaturgia condizente surgiu posteriormente, assim como foi difícil adequar ao lugar o trabalho dos atores. Mas a novidade atraiu o público, e o Arena atuou até 1970. A partir dessa data passou a denominar-se Companhia de Teatro Popular. O cenógrafo, artista plástico e arquiteto Flávio Império (1935-1985) fez vários cenários para o Arena, que chamaram atenção inclusive na Quadrienal de Cenografia, de Praga. O crítico e teórico Denis Bablet escreve: ''Um dos mais interessantes cenógrafos revelados em 1967 foi um jovem brasileiro, Flávio Império, que utiliza de maneira notável a cena aberta e o teatro de arena''.

O Teatro Oficina

Surge de uma reforma de um teatro, em 1961, e nessa época tinha a platéia nas duas laterais e no meio delas o lugar teatral. O grupo Oficina já tinha se apresentado em lugares alternativos antes de ter o seu teatro. O diretor José Celso Martinez Correa, líder do grupo, deu a este o seu caráter de ousadia, que se verifica desde a escolha dos textos dramatúrgicos aos espetáculos. O teatro foi destruído em 1966 por um incêndio. A reforma trouxe de volta o palco frontal. Hoje está destruído e fechado. Vários cenógrafos atuaram no Oficina. Flávio Império, Hélio Eichbauer e a arquiteta Lina Bo Bardi.

Entre os espetáculos destacamos *O rei da vela*, em 1967, onde foi usado o palco giratório, e os cenários tinham a mesma irreverência e atitude anárquica do texto do dramaturgo e poeta Oswald de Andrade. A proposta era fazer uma reavaliação do Brasil, e o público, por demais apático, tinha que participar. Segundo Fernando Peixoto, ''misturando circo e Teatro de Revista, ópera e Teatro Crítico, rigor gestual e avacalhação, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado, um marco no Teatro nacional''.

Daí para a frente, cada espetáculo foi mais ousado e agressivo; era preciso questionar tudo, e o momento é propício: 1968. Neste ano, além da direção de José Celso fora do Oficina (ele encenou *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda), é encenada *Galileu Galilei*, de B. Brecht, em que o cenógrafo foi Joel de Carvalho. Em 1969, *Na selva das cidades*, de B. Brecht, com cenário de Lina Bo Bardi, destruído a cada espetáculo e onde o material usado foi o lixo de São Paulo, sendo o lugar cênico um ringue, transforma todo o lugar. Em 1970, o Oficina é visitado pelo Living Theatre. Em 1972, Lina Bo Bardi volta a criar a cenografia para *Gracias Senhor*, criação coletiva, sob influência do Living, rito com participação ativa do público. Em 1973, o grupo se transforma na Comunidade Oficina SAMBA (Sociedade Amigos Brasil Animações) e no ano seguinte se muda para Portugal em um auto-exílio.

A atriz e empresária Ruth Escobar movimentou o Teatro no Brasil de 1959 até 1981. Inúmeras montagens, festivais internacionais, excursões ao exterior, além de debates e eventos mostram a trajetória de Ruth Escobar no seu teatro, na rua dos Ingleses, e em outros lugares teatrais.

O primeiro marco foi, em 1968, a montagem de *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, dirigida por Victor García. Para ela foi adaptada uma oficina mecânica, o *Teatro 13 de Maio* (desativado em 1979). A cenografia ocupava todo o lugar teatral, os cenários eram carcaças de carros e lixo urbano e industrial. O conjunto tinha um ar ameaçador, um mundo apocalíptico. O espectador tomava assento em bancos móveis em um eixo para poder ter uma visão total da ação e do lugar. A luz contribui, assim como todos os elementos cênicos, para provocar o espectador, como por exemplo a motocicleta usada como ''cruz''. Victor García é um diretor argentino, emigrou para a Europa em 1962, onde encenou várias peças inesquecíveis pela concepção tanto da cenografia como de todos os seus elementos. Depois de 1967, sai de Paris para trabalhar na Espanha — Companhia de Nuria Espert —, e no Brasil remonta *Cemitério de automóveis* e dirige *O balcão*. Nas duas montagens se verifica uma forte influência de Artaud. Na verdade o cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso criou a cenografia que foi usada para a montagem de *O balcão* antes, e conta que teve mil e uma dificuldades. Victor García pensou a encenação na cenografia e soube desfrutá-la ao máximo. O teórico Denis Bablet assim escreve:

> Este abandono da sacrossanta cena à italiana chega às vezes até a blasfêmia ou ao sacrilégio. García a viola ao obrigá-la a servir a fins totalmente opostos aos seus, quando, para *O balcão*, de Jean Genet, derruba um teatro em São Paulo para fazer dos espectadores, instalados em uma série de balcões circulares superpostos, os *voyeurs* do bordel imaginado por Genet e colocar no lugar da cena tradicional um volume cilíndrico onde o palco móvel sobe e desce, eleva-se no espaço da imensa espiral onde tem lugar a representação. [...] Aquilo que se procura hoje, mais ainda ontem [...] é tirar o público da sua passividade para fazê-lo participar daquilo que será rito, cerimônia ou festa, para conduzi-lo a reagir, a

> transformar-se ou simplesmente a deixar-se tocar no fundo do seu ser.

Destacamos na mesma época *Rito do amor selvagem*, criação de José Agripino de Paula, onde era usado como elemento cênico uma enorme bola de material plástico transparente que atua junto com os atores e serve para provocar a participação do público.

O Evangelho segundo Zebedeu, de César Vieira, encenada pelo grupo do *Teatro União e Olho Vivo*, foi montada em um circo. E, no final da década de 70, o espetáculo *Macunaíma*, adaptação da obra de Mário de Andrade, direção de Antunes Filho e cenografia de Naum Alves de Souza, que assim descreve seu trabalho:

> O palco era pintado de azul e, nesse espaço colorido, é que os atores se movimentavam. Com a cor, os volumes e os atores em cena ganhavam uma nova dimensão, e neles eu também joguei com as cores e com elementos muito simples. Aliás, minha cenografia sempre tem essa marca das Artes Plásticas, raramente necessita de grandes construções em madeira. Durante um longo tempo, usei a cor em tecido, usei brilhos e, depois, em *Macunaíma*, houve o despojamento e a síntese desses recursos.

Da década de 80 destacamos os trabalhos de Daniela Thomas para as montagens do diretor Gerald Thomas, que com extrema competência consegue criar cenários belos e eficientes, como em *Eletra com Creta* e na *Trilogia Kafka*.

Além dos cenógrafos mencionados, lembramos: Marcos Flaksmann, Márcio Colaferro, Felipe Crescenti, Domingos Fuschini, Irineu Chamiso Jr. e José Carlos Serroni.

Em cartaz...

Afinal, o que é o espetáculo teatral se não o reflexo dos seus criadores, as suas idéias e credos, tudo fruto de um contexto social, de uma época e suas crises, problemas, mitos e meios?

Em Milão, 1987, *Teatro Studio*, é encenada *Filoctete* ou o *Tratado das três morais* (o texto é de 1889), de André Gide, direção de Walter Pagliaro, cenários e figurinos de Alberto Verso, realizados pelo Laboratório Cenográfico do Piccolo Teatro de Milão. Em São Paulo, 1988, no *Galpão do SESC-Pompéia*, é encenada *Filoctete*, de Heiner Muller, fazendo parte de uma trilogia desse dramaturgo apresentada sob o nome de *Eras*, direção e cenografia de Márcio Aurélio. *Filoctete*, de Sófocles, é o ponto de partida, mas o tratamento dado pelos dois dramaturgos muda o significado da obra. Refletindo esses objetivos diferentes, temos duas cenografias diametralmente opostas.

André Gide — França — quer exprimir a luta que diariamente o homem cumpre entre o bem e o mal para reagir à hipocrisia das leis, à educação, à convivência. É uma pesquisa sobre a moral. Filoctete no final permanecerá na ilha onde foi confinado, só e feliz.

Heiner Muller — Alemanha Oriental — aborda as questões como: o homem sob a ameaça nuclear, o papel das revoluções, o stalinismo, a violência, o viver e o morrer. Num debate em São Paulo, depois de ter assistido à encenação, H. Muller disse: "Uma guerra nuclear significaria o fim da História. Há, portanto, uma nova alternativa: a decadência ou a barbárie". E em relação ao público: "Eu me dirijo aos jovens da faixa dos dezesseis aos trinta anos. As pessoas com mais de quarenta anos estão perdidas, ou são cínicas ou estão preocupadas demais com problemas familiares". E que: "Ninguém quer aprender, se não sabe a que finalidade serve isso". Seco e objetivo, H. Muller faz um Teatro da palavra. Filoctete é morto no final.

No Teatro Studio — antes um teatro à italiana, hoje um espaço reformado e transformado, restando só a estrutura do velho teatro —, o público senta-se em uma arquibancada colocada em semicírculo, deixando a área central e o fundo, ao nível do chão, como lugar cênico (lembra uma espécie de palco elisabetano). Pelos cenários e pelos figurinos, mesmo estilizados, somos levados à Grécia. Tudo é branco, limpo e brilhante, lembra uma ilha de gelo. À esquerda, uma proa de navio afundado, e uma tela branca e semitransparente cobre todo o teto do lugar teatral.

O Galpão do SESC-Pompéia não é um teatro, é um lugar alternativo, descoberto há pouco tempo para espetáculos teatrais. Ao entrarmos, somos surpreendidos por um labirinto formado por praticáveis. O público fica sentado no meio, e os atores atuam em volta e no meio dele. Altos trainéis móveis que partem do chão fecham o espaço em ambos os lados. Bombardeado pelas palavras e pelo seu significado, o público fica cada vez mais incomodado, engaiolado e aflito. A ação é intensa, os atores se deslocam de um ponto para outro. Os objetos cênicos — além dos figurinos expressivos e adequados, há as máscaras, impressionantes pela feiúra mas ao mesmo tempo belas — caracterizam as personagens. E um relógio na parede. A luz ressalta a ação: em muitos momentos é geral, iluminando todo o lugar tenuamente, incluindo a platéia. Cenografia que organiza o lugar teatral. Ato criativo, encena visualmente o drama.

Duas propostas cenográficas perfeitamente adequadas ao objetivo da encenação. Duas montagens, duas obras que só têm o defeito de serem efêmeras. Mas isso faz parte do espetáculo.

7

Vocabulário crítico

Adereços: objetos que fazem parte do cenário e do figurino.

Bambolina: geralmente preta, é a faixa de pano presa no urdimento que se une às pernas nas laterais. A sucessão das bambolinas e das pernas delimita o espaço do palco onde acontece o espetáculo e não permite ver o que há no teto e nos bastidores.

Bastidores: também chamados de coxias, são o lugar nas laterais do palco e atrás dos cenários.

Cenotécnica: compreende todas as técnicas que permitem a construção de cenários, assim como a criação e o uso das máquinas necessárias para fazer com que o espetáculo aconteça. O profissional que a domina e executa é o cenotécnico.

Cortina: também chamada de pano de boca, fecha a boca de cena. Tem uma história tão importante como a do Teatro (ver o catálogo *L'avventura del sipario*, Milano, Ubulibri, 1984).

Gambiarra: sustenta os refletores. Antigamente as gambiarras eram presas no urdimento, na caixa do palco. Hoje são colocadas também fora dele.

Maquete: modelo em miniatura dos cenários. É útil para o cenotécnico e para o diretor.

Maquilagem: é usada nas montagens teatrais e em outros espetáculos para caracterizar a personagem. É um elemento do conjunto, portanto integrado na proposta geral.

Maquinaria: todo o conjunto de máquinas e equipamentos que fazem com que aconteça o espetáculo.

Máscara: é um dos adereços. Tem uma história e significado, além de técnicas específicas para ser construída (ver, por exemplo, o livro *Maschera e maschere*, produzido pelo Centro de Máscaras e Estruturas Gestuais, Itália).

Praticável: estrutura de madeira coberta por cima e dos lados, dependendo do uso. Pode ter várias dimensões e formatos. Serve como elemento do cenário.

Proscênio: parte do palco, geralmente em curva, que vai da boca de cena até a platéia. Pode ser fixo ou não. O seu tamanho depende do teatro.

Ribalta: luzes colocadas na curva do proscênio, ao nível do assoalho, com a finalidade de iluminar o primeiro plano do palco.

Rompimento: também chamado de perna (quando de tecido) ou bastidor (feito com armação de madeira forrada de pano). Preso no urdimento, desce ao chão nas laterais do palco, para limitar o lugar onde acontece o espetáculo e para esconder os bastidores.

Rotunda: pano de fundo colocado geralmente em semicírculo no fundo do palco, determinando a profundidade do lugar onde o espetáculo acontece. Pode ser de veludo, flanela ou outro material.

Trainel: elemento dos cenários, é feito de uma armação de madeira geralmente recoberta de pano. É usado na vertical. Pode ser, por exemplo, o suporte das paredes do gabinete.

Urdimento: grade de madeira ou ferro fixada no teto do palco onde são presas as gambiarras e os equipamentos, para suspender ou baixar cenários. Em volta dele encontramos uma espécie de passarela chamada varanda.

8

Bibliografia comentada

Cenografia internacional

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Lisboa, Arcádia, s. d.
São as teorias e o pensamento do cenógrafo onde analisa cada elemento da encenação e apresenta reflexões sobre o Teatro. É o ponto de partida para entender o desenvolvimento da cenografia do século XX e o porquê da importância de Appia neste contexto.

BABLET, D. *Edward Gordon Craig*. Paris, L'Arche, 1962.
Trajetória e vida do cenógrafo, com uma análise crítica. Ilustrações em preto e branco.

——. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris, C. N. R. S., 1976.
Consideramos Denis Bablet um dos melhores teóricos sobre cenografia. Neste livro, analisa os cenógrafos e suas obras do período romântico ao período que antecede a I Guerra Mundial. Analisa desde o termo *décor* ao desenvolvimento da cenografia no período indicado. Ilustrações em preto e branco.

——. *Les révolutions scéniques du XX siécle*. Paris, Art du 20es, 1975.

Retoma a cenografia a partir do Naturalismo, e a ruptura a partir do Simbolismo. Aborda e analisa o desenvolvimento desta até a década de 70. Ilustrações em cores.

——. *Svoboda*. Paris, La Cité, 1970.
Análise da obra do cenógrafo Svoboda. Ilustrações em preto e branco.

—— et alii. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris, C. N. R. S., 1963.
É uma coletânea de textos de vários autores, como Pierre Sonrel, Pierre Francastel, Jean Duvignaud, René Allio, Jacques Polieri etc., onde é analisado o lugar teatral, suas mudanças e função na sociedade. Alguns textos são a respeito do Teatro. Ilustrações em preto e branco.

Craig, E. G. *Da arte do Teatro*. Lisboa, Arcádia, s. d.
As teorias de Craig expostas por ele mesmo. Tão importante como o livro de Appia.

Dort, B. et alii. *Le Théâtre*. s. l., Bordas, 1980.
Não é especificamente sobre cenografia, mas tem um capítulo sobre o assunto e um sobre o lugar teatral. Ilustrações em cores.

Mancini, F. *L'evoluzione dello spazio scenico dal Naturalismo al Teatro Epico*. Bari, Dedalo, 1975.
Como Bablet, é um dos melhores teóricos sobre cenografia. Aborda e analisa os cenógrafos e seus trabalhos assim como as propostas de Antoine às de Brecht. Ilustrações em preto e branco e em cores.

——. *L'illusione alternativa*; lo spazio scenico dal dopoguerra *ad oggi*. Torino, Einaldi, 1980.
Análise das obras dos cenógrafos depois de 1945 nos Estados Unidos e na Europa. Ilustrações em preto e branco.

Mello, B. *Trattato di scenotecnica*. Novara, Serie Görlich, 1984.
É um manual onde, através de muitos desenhos, encontramos especificadas todas as máquinas teatrais, desde a perspectiva teatral até o material elétrico.

Molinari, C. *Teatro: lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*. Milano, Arnaldo Mondadori, 1972.
É a história do espetáculo teatral das suas origens aos dias de hoje. Como é difícil encontrar um livro sobre esse assunto, sendo mais comuns os livros sobre a história da dramaturgia, recomendamos. Ilustrações em cores.

Nicoll, A. *Lo spazio scenico*; storia dell'arte teatrale. Roma, Bulzani, 1971.
Estudo sobre a arte teatral, da Grécia Antiga até os nossos dias. Ilustrações em preto e branco.

Polieri, J. *Scénographie Sémiographie*. Paris, Denoël, 1971.
O cenógrafo expõe suas análises, desde o termo *décor* até a crítica do teatro à italiana. Apresenta também suas obras. Ilustrações em preto e branco.

Veinsteins, A. *Le Théâtre Experimental*. Paris, La Renaissance du Livre, 1968.
Análise dos lugares teatrais a partir da Vanguarda até os nossos dias. Apresenta várias propostas de teatro na Europa e nos Estados Unidos. Ilustrações em preto e branco.

Cenografia no Brasil

Amaral, A. Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, 1979.
É um estudo sobre os teatros de São Paulo, com descrição e documentação desde a Casa da Ópera ao Teatro Municipal. Ilustrações em preto e branco.

Barsante, C. E. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.
Trajetória completa da vida e da obra do cenógrafo e artista plástico Santa Rosa. Contém documentação, textos

de Santa Rosa e de críticos de sua época. Ilustrações em preto e branco.

MANTOVANI, A. *Cenografia teatral em São Paulo*; entre a tradição e o novo. São Paulo, ECA/USP, 1986. Dissertação de mestrado.

Apresenta o panorama e a situação do lugar teatral, da cenografia e dos cenógrafos em dois momentos: o passado e o presente.

SANTA ROSA. *Teatro: realidade mágica*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, s. d.

Pequeno volume com os textos escritos pelo cenógrafo. Seu pensamento, suas teorias e um histórico reduzido da cenografia na Europa do fim do século XIX até a década de 50. Analisa também a situação no Brasil.

SERRONI, J. C. & FERRARA, J. A., orgs. *TBC — 16 anos de cenografia e indumentária 1948/64*. São Paulo, S. E. C., 1980.

É um catálogo onde encontramos na primeira parte alguns textos teóricos e, na segunda, fotos dos trabalhos e comentários dos cenógrafos. Ilustrações em preto e branco.

Revistas especializadas

Revistas como *Aujourd'Hui*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, *Sipario*, *The Drama Review*, *Quaderni di Teatro*, *Théâtre en Europe*, *Cadernos de Teatro* trazem artigos sobre cenografia e o lugar teatral, ou números dedicados inteiramente a esses assuntos.

9,20
Livromed
06/06

impressão e acabamento por
W. Roth & Cia. Ltda.